مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١





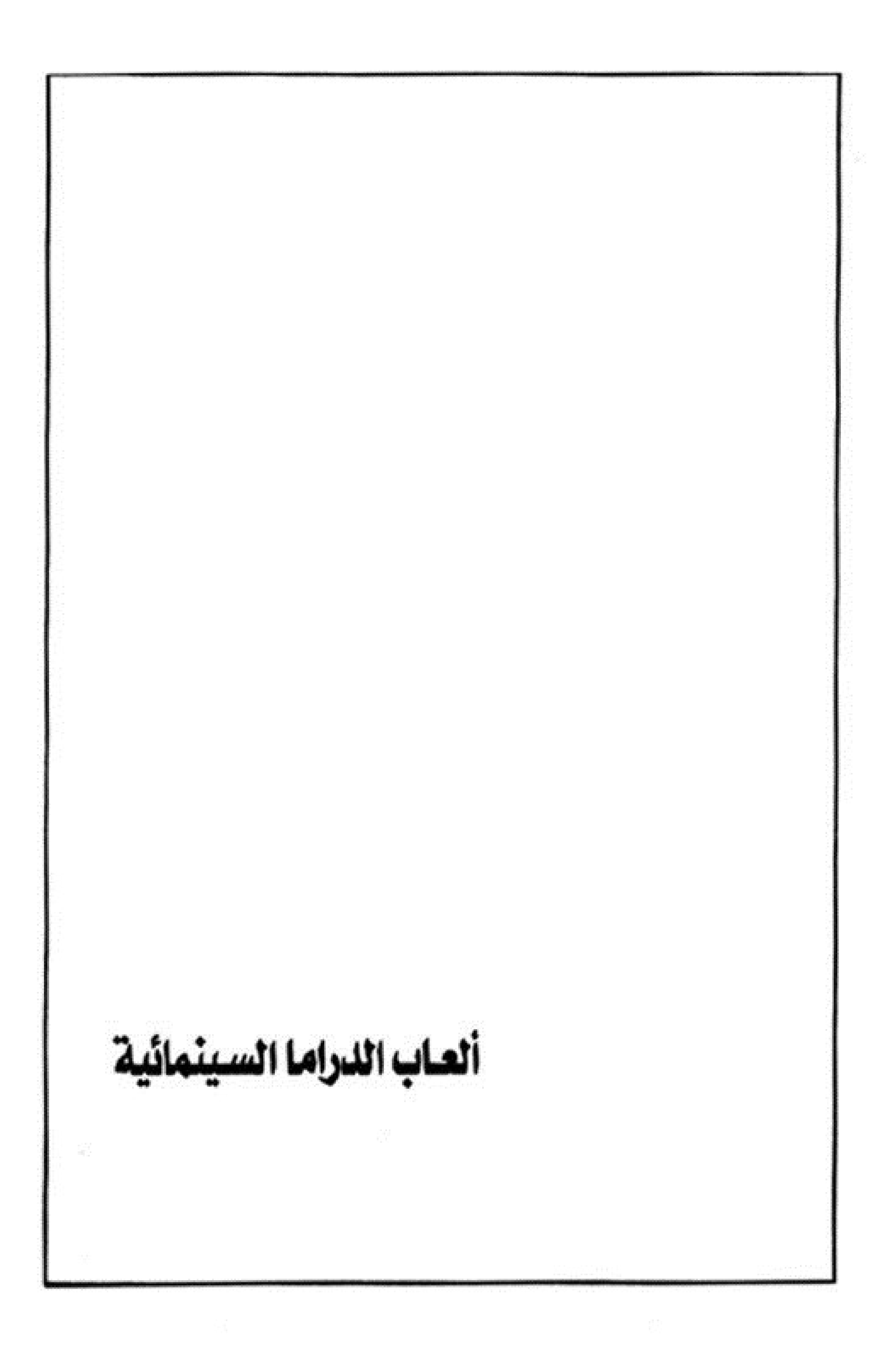
ألعاب الدراما السينمائية

د. مدكور ثابت

الأعمال الخاصة



الهيئة المصرية
العامة للكتاب



ألعاب الدراما السينمائية

لوحة الغلاف

لقطة من فيلم (ميفرسون في باريس) ، من إخراج جيمس إيفوري؛ وهو إنتاج بريطاني، وقد علق السينمائيون البريطانيون شديد الآمال في عودتهم إلى الساحة السينمائية الدولية فنياً وتجارياً، بعدما كادوا يختفون خلف ظلال الحضور الطاغي للسينما الأمريكية التى انتشرت من خلال أفلام العنف والمافيا. فهل عادت السينما البريطانية حقاً وصدقاً إلى المجال العالمى من خلال عقدها الآمال على هذا الفيلم، وهو تحفة فنية وبه جهد مبذول، وعلى الرغم من عرض الفيلم فى افتتاح مهرجان «كان» السينمائى عام ١٩٩٥ ، إلا أن الحقيقة كانت مرة وصادمة، فلم يحقق الفيلم الأمل المنشود للسينما البريطانية.

محمود الهندى

ألعاب الدراما السينمائية

مع ملحق اختبارات القبول بمعهد السينما

د. مدكور ثابت



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١

مكتبة الأسـرة

(الأعمال الخاصة)

ألعاب الدراما السينمائية

مع ملحق اختبارات القبول بمعهد السينما

د. مدكـور ثابـت

الغـلاف

والإشراف الفنى:

الفنـان : محمود الهندى

المشرف العام :

د . سـمير سرحـان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقـافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشـباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

مشاهدة الأفلام .. لعبة؟

لماذا يذهب الجمهور إلى صالات عرض ليشهد أعمالاً فنية سينمائية يعـ
حكايتها سلفا؟.. بل والأبعد من ذلك: لماذا يكرر الجمهور مشاهدته لفيلم سبق
شاهده مرة، إن لم يكن عدة مرات؟...

وقد تأتي الإجابة في ضمنية تعتبر رداً على مثل هذا التساؤل، كأن يقال إن الـ
يذهبون إلى المسرح (أو حتى عندما يقرأون نص المسرحية) مثلما هو الحال
الشكسبيريات للتعرف على شخصيات شكسبير بلحمها ودمها، أي بالتجسيد الكـ
لكياناتها الحية [١]. وهو ما يرى البعض فيه فهما لدرامية إبداع الشخصيات،
ينطبق عليه أيضاً مبدأ «العرض وليس الإخبار... Show Not Tell» [٢] في مـ
الكتابة الروائية.

وقد يكون ذلك أحد العوامل الدافعة التي يمكن الإقرار بها، ولكنه لا يمكن أن يـ
كل العوامل، كما لا يمكن أن يكون العامل الرئيسي، حيث يمكن الوصول إلى عـ
أخرى، والتي منها ما نحاول الإشارة إليه بالتحليل التطبيقي بإعتبار ما نشير إليـ
متعة التعامل مع لعبة «المؤثرات الدرامية» أساساً، كما يتأكد من الاختبار التالي
نموذج.

التلقى/ اللعبة

ونموذج فيلم إغتيال ديجول:

قديماً كان جمهور المسرح الإغريقى يعرف سلفا كل الحكايات القائمة عليها عروض الدراما الإغريقية العظيمة، فهى فى تراث أساطيره، كما تلقاها ويتلقاها فى الأشعار الهوميرية (الإلياذة، والأوديسة). إذن فهو - هذا الجمهور - الذى هو دائماً على علم بـ «الحدوتة» المسرحية، لابد أنه يقبل على ارتياد المسرح لتلقى أو ممارسة شىء مامختلف عن مجرد هذه الحدوتة المعروفة سلفاً، وهنا يصبح التساؤل عما يكون هذا الشىء المختلف... هذا، وأمثلة العروض الدرامية المعاصرة عديدة أيضاً وبما من شأنه أن يطرح ذات التساؤل، بل ويطرح - عبر التحليل التطبيقى - ما يساعده على إستخلاص حقيقة ثابتة - هى هذا الشىء - بما لا يجعلها حقيقة محصورة فى النموذج الاغريقى عند تحققها فى الدراما إستناداً على حكايات معروفة سلفاً.

ويمكن بهذا الصدد الالتفات إلى العديد من هذه الأعمال الدرامية (السينمائية والمسرحية والتليفزيونية والاذاعية) التى إعتمدت فى إعدادها على حكايات مشهورة ومعروفة مسبقا لدى الجمهور المعاصر، ومع ذلك فقد قابلها ذات الجمهور بإقبال شديد عليها. فمثلاً «حول مصرع الزعيم الإيطالى ألدو مورو[٣]، على يد الألوية الحمراء عام ١٩٧٦، يقدم المخرج (جيوسبى فيرارا) فيلما جريئاً عن هذا الحادث، رغم أننا نعرف الأحداث مسبقاً، إلا أن الفيلم يشدنا، ويقدم رؤية شجاعة..» .. فهكذا يكون التقرير النقدى لفوزى سليمان عن هذا الفيلم لدى عرضه فى مهرجان برلين السينمائى ٣٧.

ولعل أبرز مثال على ذلك، أن يعرض على الجماهير فيلم هو: «يوم ابن آوى، أو المؤامرة»، من إخراج فريد زينمان، وسيناريو كينيث روث، عن محاولة «لاغتيال ديجول» فيحتوى كل مهارات «التأثيرات الدرامية»، وفى مقدمتها «التوتر / التشويق الدرامى» بما يدفع إلى توصيفات نقدية من مثل: «.. مشاهد متلاحقة تحبس[٤] أنفاس المشاهدين وهم يتابعون المجرم العالمى (جاكال)» - أو الكتابة عن «أحداث مثيرة تجذب[٥] المتفرج حتى النهاية» .. أو الإقرار بأن «.. هذا الفيلم[٦] التجارى

الناجح الذى أعترف بأنه حبس أنفاسى طوال مدة عرضه.. لقد وفق فى تشويقنا وإثارة أعصابنا لأكثر من ساعتين، وهو التشويق المتمثل فى التمكن الماهر من إثارة الخوف والقلق على حياة الرئيس الفرنسى شارل ديجول، وذلك رغم أن كل الجمهور المتفرج يعرف مسبقاً وقبل إرتياده لصالات عرض هذا الفيلم أن ديجول لم يمت مغتالاً، وهى الملحوظة التى يسهل الإنتباه إليها كأن يكتب يوسف شريف رزق الله عن «.. معرفتنا السابقة بأن ديجول لم يمت نتيجة لإغتيال [7] سياسى وإنما توفى فى هدوء فى قريته (كولومبى لى نو ذيجليز) فى نوفمبر ١٩٧٠، بعد أن اعتزل الحياة السياسية، كما يسجل الملحوظة ذاتها رأفت بهجت بحديثه عن «.. أننا نعلم تماماً أثناء [8] مشاهدتنا لفيلم (يوم ابن آوى) أن محاولة إغتيال ديجول قد فشلت.. وأن ديجول مات منذ وقت قريب فى فراشه.. كما نعلم النهاية التى لابد وأن يصل إليها القاتل» - بل وتتأكد الملحوظة بأن الفيلم ذاته لم يتناقض معها من حيث الحقيقة التاريخية المعروفة لدى الجماهير سلفاً، ففى الفيلم نفسه «وفى يوم ٢٥ أغسطس، عيد الحرية، اليوم [9] المحدد لإغتيال ديجول، يقوم المجرم بتضليل البوليس فيتنكر فى شكل أحد المحاربين القدماء. يصبح رجلاً ذا ساق واحدة، وشعره أبيض.. ويصعد إلى أعلى عمارة فى ميدان الكونكورد. ويصوب الرصاص على رأس الزعيم الفرنسى»... «ولكن إنحناءة [10] من ديجول، لتقبيل فتاة تقدم له باقة من الزهور تمنع الرصاصة القاتلة من إصابته، وبينما القاتل يتأهب لإطلاق النار ثانية يقتحم عليه الغرفة أحد رجال البوليس الفرنسى ويرديه قتيلاً برصاصة من مسدسه».

وهكذا وبالرغم من المعرفة المسبقة التى تتفق مع ما تصل إليه النتيجة النهائية فى الفيلم، ومع ذلك تقبل الجماهير لتعيش بالممارسة الوجدانية والذهنية «التوتر / التشويق» وما صاحبه من التأثيرات الدرامية الأخرى خوفاً ولهفة على حياة بطل الفيلم ممثلاً فى شخصية ديجول، أى بما يعود ليؤكد مرة أخرى ذات التساؤل عن السبب الكامن وراء الجاذبية، أو هى الاستمتاع بالتشويق والتوتر لمتابعة «عرض» لـ «حدوتة» معروفة - على الأقل نتائجها - سلفاً، فحتى إذا ما قيل - وهو صحيح - بتحول «الاهتمام تدريجيا من [11] الخوف على حياة ديجول إلى معرفة الطريقة التى سيتم لألجا كال بواسطتها تحطيم رأس ديجول بالمقارنة بذلك التحطيم السالف الذى يتعلق بالبطيخة المستخدمة كهدف للتمرين، فإنها تظل مقولة توصيف لما يحدث كأثر

جماهيرى هنا، ولكنها لا تطرح «الكيفية الحرفية الماهرة» التى يتحقق بها هذا النسق التدريجى طالما ظلت حقيقة أن المتفرج على علم مسبق بالنتيجة، ومن ثم يظل التساؤل مطروحاً.

هذا، وللإجابة، ودون أن يستوقفنا فى مجال التحليل التطبيقى على نموذج فيلم «المؤامرة» هذا ما إذا كان قد قيل إنه «على عكس فيلم[١٢] (الاغتيال) من إخراج جوزيف لوزى، لا يقدم فريد زينمان فى (المؤامرة) حادثة حقيقية بعينها وإن كان الرئيس الفرنسى الراحل ديجول قد تعرض بالفعل. خلال عامى ١٩٦٢، ١٩٦٣، لأكثر من محاولة «إغتيال» ولكن بما يستتبع بالرغم من ذلك تقييمات نقدية تتحدث عن البدء من «إستخدام أحداث[١٣] غير أصيلة إلى توظيف الحقائق بعد تشويهها لخدمة أغراض أحداث الفيلم» ... إلا أننا ما أن نستحضر حقيقة أن معالجة موضوع القصة فى الفيلم قد تمت عبر مشاهد «تتدثر» برداء التزام الواقعة التاريخية من مثل:

« ـ قصر الإليزيه .. بعد إجتماع للوزارة الفرنسية[١٤] ... الطريق إلى منزل ديجول .. الموكب يتقدم ... زنزانة .. الكولونيل باستيان يستقبل محاميه ... مكتب وزير الداخلية .. الوزير يخبر أحد مساعديه بأن مكتب سكرتير الرئيس .. وزير الداخلية يستعد لمقابلة الرئيس ... إجتماع وزير الداخلية الفرنسية بالمسئولين عن الأمن الفرنسى ... حجرة العمليات .. ليبل يخبر كارون بأن الرئيس يقول نحن أقوى إثنين فى فرنسا ... إنجلترا .. رجال الأمن يتلقون تحذيرا من رئيس الوزراء ... إلخ» حتى «الاحتفال ٢٥ أغسطس ١٩٦٣ .. ميدان قوس النصر .. تسجيل لكل دقائق الاستعدادات .. وملامح الاحتفال فى الميدان وداخل كنيسة نوتردام» ..

فسواء تدثرت الأحداث مظهرياً، أو كانت هى كذلك إشارة إلى وقائع تاريخية فعلية، فإننا وعندما نلتقى بتوصيف نقدى يقول عن الفيلم: .. لم يقع كاتب السيناريو كما لم يقع المخرج فى خطأ السرد[١٥] التسجيلى، أو تتابع المشاهد الروائية مع إغفال جانب التسجيل لوقائع محاولة اغتيال الزعيم الفرنسى، فإن مثل هذه القدرة الموصفة نقدياً إنما تتضح فى ضوء فهم التفرقة بين «الحادثة الروائية» و «الحدث الدرامى» بما هى تحقيق لـ «تأثير درامى» يستلزم بدوره حرفية ومهارة فى صياغة الإعداد يكون

من نتائجها هذا الإعجاب النقدى الذى انصب على ما أعتبره عدم إغفال الجانب الفنى (الدرامى) على حساب الوقائع (الحوادث) والعكس صحيح، وهو أيضاً ما ينتج عنه هذا الإقبال الجماهيرى، أو هو بالعموم هذا الاستمتاع الجماهيرى بعرض درامى.

إن «الحدوتة هى الإطار الذى ندرك عن طريقه [١٦] الحدث الدرامى ونحس به. والتعاون بين الاثنين موجود، بل إنه أساسى، لكن الخلط بين الاثنين خطأ واضح». وفى هذه التفرقة - التى قد تبدو بسيطة - يكمن لب الإجابة عن الشىء المختلف الذى يذهب المتفرج من أجله إلى العرض الدرامى رغم تضمنه لحدوتة معروفة سلفا، ففى هذا «الحدث الدرامى» ثمة ما يحقق للمتلقى له ممارسة وجدانية وإنفعالية وذهنية من شأنها أن تبث له إستمتاعا يغدو كعنصر جاذب لمشاهدة العرض رغم المعرفة المسبقة بذات الحدوتة التى باتت هنا - فى العرض الدرامى - إطارا للحدث الدرامى.

فإذا ما استحضرنا حقيقة أن عنصر التعاون بينهما - الحدوتة والحدث الدرامى - هو كون «الحادثة» التى تشكل فى تتابعاتها مادة للحدوتة، هى ذات الحادثة التى تشكل مادة للحدث الدرامى، أمكن لنا أن نحصر محاولة البحث عن الفرق طالما أن المادة واحدة.

وحيث فى مفهومنا أن الحادثة عندما تتم صياغتها - عبر بناء تسلسلها - بحيث تتضمن «مؤثرا دراميا» (أو مؤثرات درامية) سوف تتحول إلى «حدث درامى»، فإن ذات الواقعة / الحادثة عندما تتم صياغتها لتحقيق «مفاجأة درامية» أو «مفارقة درامية» أو «انقلاب درامى» أو «توتر / تشويق» سوف تصبح - عبر حرفية ومهارة هذه الصياغة ورغم تضمنها لذات الواقعة / الحادثة (أو الوقائع / الحوادث) - إلى حدث درامى بمجرد تمكنها تحقيق ولو واحدة من هذه التأثيرات الدرامية. من ثم فإن فى تحقق هذا الأثر الدرامى الذى يكمن فيه لب التفرقة بين حادثة الحدوتة، والحدث الدرامى، يكمن لب العنصر الجاذب الذى - بما هو فرق عما هو معروف سلفا - من شأنه أن يدفع، أو هو يشرح: لماذا يتوجه جمهور ما إلى عرض درامى يتضمن حدوتة معروفة سلفا لدى هذا الجمهور (ودون إنكار بالطبع لمختلف بقية عناصر التفرقة التى تدخل فى نطاق «إخراج» العمل الفنى إلى حيز الوجود مجسدا بالتمثيل).

وهنا كذلك يمكن أن يتبرر توصيف كالذى يستهل به أحمد رأفت بهجت تحليله لفيلم «المؤامرة»، قائلاً: «إنه لمن أشق الأمور وأصعبها أن يرى المتفرج [١٧] فيلما مثل (المؤامرة) أو (يوم ابن آوى) للمخرج فريد زينمان يجهض على أيدى بعض النقاد الذين خرجوا من الفيلم واثقين من أنهم وقعوا (ضحية) فيلم مسطح لمخرج تكنيك وتسلية»، والمقصود بذلك هو المقولات النقدية التى أشارت إلى «أن فيلم المؤامرة [١٨] لا يتضمن أى مفهوم سياسى رغم تعرضه لموضوع إغتيال إحدى الشخصيات السياسية .. فقد سعى زينمان أولاً وأخيراً إلى إخراج فيلم مسل ومتقن الصنع» .

فلعل التفسير الوحيد لهذا الإنطباع الموصوف بشعور النقاد بكونهم «ضحية»، لا يعدو كونه الشعور بالوقوع فى حلبة «ألعاب» ماهرة، بصرف النظر عن محاولات رأفت بهجت النقدية فى الإشارة إلى التوظيف الفنى لما اعتبرناه ألعابا، وعن قضية خلافه مع بعض النقاد [١٩] ليثبت لهم أن (يوم ابن آوى) (فيلما سياسيا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى)، فسواء كان الاختلاف أو الاتفاق، فإن المؤكد أن ثمة حذقا ماهرا فى إدارة بعض الألعاب الدرامية بما أتى بأثره الجاذب على الجمهور الذى كان على علم مسبق بالنتيجة، ولكنها أولاً وأخيراً حلاوة اللعبة .

ومن هنا فإن المحك الذى يجب التوقف عنده، هو عملية «التلقى» ذاتها، بإعتبارها المستهدف أولاً وأخيراً، وحيث يمكن خلالها أن يتم بدء البحث عن إجابة للتساؤل الذى يطرح نفسه فى هذه الحالة: وهل ثمة ضرورة / إحتياج لهذه «اللعبة» من الأساس؟.. والإجابة لابد أنها تكمن فى ضرورة الفن عموماً، إلا أن ما يبغيه ذلك التساؤل، هو جزئية محدودة من هذه الضرورة فى شموليتها، ألا وهو جزئية «اللعبة» فى هذه الضرورة، أى ما يقودنا ـ باعتبارها الاحتياج ـ إلى البحث عبر تلك الضفة الأخرى للممارسة الإبداعية، حيث عملية التلقى فى جانبها الخاص كذلك باللعبة .

الحاجة إلى التلقى / اللعبة

«وقد [٢٠] يكون سانتيانا مبالغاً فى قوله (إن طريقة المعالجة، لا الموضوع، هى لب التراجيديا، الإحساس بالجمال ص ١٦٩) غير أن هذه المبالغة يمكن أن تكون ذات دلالة واضحة» .. أما هذه الدلالة، فهى ما يمكننا أن نفهمها باعتبارها إشارة إلى اللعبة/ التلقى. وعلى سبيل المثال، فإن ما يؤكد عنصر «اللعب» لدى مبدع «المفارقة» فى الدراما، هو توفر مبدأ «اللعبة» ذاتها فى هذه المفارقة عند النظر إليها كأثر على جمهور متلق، فمثلا وفى مجال المفارقة الدرامية فى الكوميديا «قد يطرح أحياناً السؤال: كيف يمكننا، كجمهور، أن نسر بسلوك لا نرتضيه قلبيا وفى موازين بلد المألوفة؟»[٢١] الواقع هو أن التقمص ليس تعاطفاً بالمعنى الذى ذكر آنفا (إذ) يصعب جداً، أن نوصف بأننا متعاطفون مع غراميات السفلة عند (بن جونسن) وغيره من الدراميين اليعاقبة. إنما نحن منجذبون إليهم بما يشبه المساهمة فى معرفة مشتركة (لاحظ أن أساس المفارقة الدرامية: ينبع من مساهمتنا أو مشاركتنا المعرفة مع أحد الشخوص على حساب الشخوص الأخرى) فنصبح، بشكل ما، وكأننا شركاؤهم طوال الفترة التى يمنعنا فيها الدرامى من الميل إلى التعاطف مع المغفلين». داوسن هنا يبدأ «بالنظرية التى سيطرت[٢٢] على التفكير فى الكوميديا طوال القرن الحالى وهى النظرية التى عرضها الفيلسوف برجسون فى كتابه (الضحك) حيث «المشاهد لا يأخذ الكوميديا مأخذ الجد... فنحن لا نضحك على الشخص الذى نشعر نحوه بالعطف أو الشفقة». ومن هنا يخلص الناقد داوسن إلى أنه «يمكن[٢٣] مقارنة ذلك

بالرضى الذى نشعر به إذا سمح لنا أن (نقع) على مزحة يمزحونها مع شخص بعيد عن عطفنا، وكما يقول جيمس سالى عن مزاج اللعب أو موقف المداعبة الذى يكون اللعب عنصراً فيه «أنه موقف يطرح فيه [٢٤] التوتر ويكون فيه السرور والاستمتاع ضروريين له» حيث يدل الضحك على انتفاء قصد الأذى بين المشتركين فيه، كما أن الضحك بمثابة دلالة على اللعب (فى كتابه: رسالة فى الضحك ـ الذى نشر سنة ١٩٠٢).

وأما إذا ما قيل بهذا الصدد أن الحديث عن (نظرية فن الكوميديا) «ليست هى ذاتها (نظرية فى الضحك). ذلك[٢٥] لأن هناك قدراً كبيراً من الضحك لا تثيره الكوميديا. فكثيراً ما يضحك الناس عندما يشعرون بالحرج، أو عندما يكونون فى حالة هستيرية، أو عندما يدغدغهم أحد، أو بسبب (الغاز المضحك)». فإن هذه التفرقة ذاتها هى ما يتوجب الإشارة إلى إنتفائها بما يعنى التوحد فى صورة أثر واحد هو «اللعبة» سواء تمت فى مجريات الحياة أو خلال عرض ما تمكن بالحذق والمهارة من لعبة «المفارقة» الكوميدية بهدف الإضحاك وهذا ما يمكن فهمه عن المفارقة فى إطار الكوميديا، وأما عنها فى المأساة، نجد كذلك بالمقابل «أن[٢٦] التراجيديا منظر من مناظر الشر. والشر هو بعينه ما لا نستمتع به. ومع ذلك فنحن نستمتع بالتراجيديا»[٢٧].. وقد قال أ.د. تومسن «إن المفارقة لا تكون كذلك إلا عندما يكون الأثر نتيجة إمتزاج الألم بالتسلية»[٢٨].. فحتى من وجهة نظر مذهب اللذة «فإن استمرار الاهتمام بالتراجيديا يثبت أن التجربة تبعث فينا لذة لا ألماً. ولا يمكن وصف التجربة بأنها مؤلمة[٢٩] إلا إذا توقفنا عن المشاهدة».. وهنا قد يبدو «أن المسألة التى تهمنا هى: ما إذا كان لعب الإيهام أو اللعب التخيلى (شيئاً مفيداً) أم لا؟ وهل الخبرة التعويضية من الخوف والغضب (توقظ وتطهر) الانفعالات[٣٠] كما ظن أرسطو، أو أنها تشجع العادات العدوانية والسلوك غير المنطقى؟».. ولكنها تساؤلات تطرح نفسها مؤقتاً دون أن يكون مجال البحث فيها الآن، حيث المهم الآن عرض للكيفية التى تتحقق بها «المفارقة» (كنموذج) بإعتبارها «لعباً».

وكما يشير داوسن إلى أن أمثال هذه المشاركة بالمفارقة (كأثر للعبة) هى «كثيرة الورود فى دراما الاليزابيثيين واليعاقبة، وتظهر فى الدراما الشكسبيرية بطريق التنكر

والإخفاء - ففى (كما تحب) مثال غنى على ذلك - روزاليند تحب أورلاندو. ويحبها، ولكنهما عندما يلتقيان فى (غابة آردن) تكون روزاليند متنكرة فى زى صبى... فالموقف قد يمنح روزاليند مشاعر من الرضى، كابتهاجها لسماع حبيبها يعترف بحبه إلى (شخص ثالث)، وتكون هى هذا الشخص الثالث... إن تظاهرها بأنها مجرد متفرجة خارجية ليس سوى لعبة مضايقة، ففى المشهد [٣١] تكاد روزاليند والجمهور يكونان متقاربين (من حيث كونهما كليهما متفرجين) ومن السهل إدراك مغزى اللعبة إذا تذكرنا أنها تحب هذا الذى تحاوره ولكنها فى نهاية المشهد تصب جام الإزدراء على إحتجاجاته:

روزا لِند: أأنت حقاً على هذا الحب الذى تتحدث عنه أشعارك؟

أورلاندو: لا الشعر ولا الحكمة بقادرين على التعبير عنه.

روزا لـيـنـد: ما الحب إلا جنون، وثق أنه جدير بزريبة مظلمة وبسوط كالذى يستحقه المجانين. أما لم لا ينالون ذاك العقاب ليشفوا، فذلك لأن هذا الجنون من الشيوع حتى لكأن السواط نفسه واقع فى الحب. (الفصل الأول، المشهد الثانى).

وهكذا تذكرنا نهاية الكلام بأن الضارب بالسوط هو نفسه واقع فى الحب، أى أنه جزء من الحركة (الدرامية) وفى الوقت نفسه عضو فى الجمهور (بإتخاذها موقف المتفرج مثل الجمهور)، وأننا بالمقابل (جمهور النظارة) متورطون فى جنون الحب بسبب من إنسانيتنا العادية. وهنا قد يبدو التحليل مركباً أو معقداً ولكنه لا يعدو كونه الإستمتاع بلعبة، وبما يعنى أننا إزاء أثر للعبة لدى الجمهور، هى ذاتها - كلعبة - تقتضى حرفية لا تعدو كونها لعبة يتمكن منها صانع الدراما إنا ما امتلك تقنيتها - كأى لعبة - بشكل موجز مبسط.

إن ثمة أساساً مبدئياً لأى لعبة إيهامية من حيث كونها متطلبا ،فالحافز الذى يجعلنا نرغب فى أن نصيح بصوت عال أثناء اجتماع وقور، أو أن نضحك فى الكنيسة[٣٢]، هو رد فعل بشرى على الكبح. وإن ما يكبحنا فى المجتمع هو فقط التقاليد المتعارف عليها فى هذا المجتمع. وفى الفن (اللعب) يمكن للفنان أن يجرؤ على فعل ما قد يكون

مستحيلاً في الحياة إذا شعر أن بإمكان جمهوره أن يستجيب كما يريده أن يستجيب» .. وهو ذات ما يبرر به ستيان الضحك على موقف الانتحار عند بيكيت إذ «أنه نوع من التجديف أننا حين يستجد غوغو في (في إنتظار غودو) لشنق نفسه بالخيط الذي يمسك بنطاله نجبر على الضحك على الرجل المدقع الذي سقط بنطاله إلى مستوى كاحليه»[٣٣]. ألا يجب أن تشعرنا فكرة الانتحار بالرزانة، بل وأن تزودنا بقدر من الإعجاب؟ ولكن بيكيت يريد لنا أن نهزأ، وبرغبته هذه يلمس إستعداداً داخلياً فينا» .. «فإن بناء وجهة نظرنا الملهاوية ثم تحطيمها، كما يحدث في مسرحيات مختلفة بقدر الإختلاف بين بيغماليون وفتى العالم الغربي المستهتر ومسرحية بيرانديلو هنري الرابع ومسرحية تنيسي وليامز وشم الوردة[٣٤]، يعني جعل الجمهور المتمتع بنفس المقدار يثمل ثم يصحو. فكلتا العمليتين تتطلب تنيا دقيقاً بقدر متساو لنسيج المسرحية لتحقيق التلاعب بالجمهور وتسبيب شعوره بالحرج».

وما أن يشرح ستيان «أن ما يولد العاطفة التي تميز المأساة هو إحساس (بإنعدام تأنيب الضمير) في اندفاع الحبكة المسرحية نحو إزاحة الإنسان ذي الكبرياء عن عرشه بواسطة قوى لاسيطرة له عليها»[٣٥] .. حتى نكتشف أن ذلك هو ذاته «اللعبة» طالما أن «الشعور بانعدام تأنيب الضمير هذا ينجم عن السخرية المتضمنة التي يجب أن تكون في صلب تركيب المسرحية»[٣٦] .. وهو ما يوضحه ستيان بما يمكننا اعتباره اللعبة: «يوضع فخ للشخصية الرئيسية من قبل الكاتب، ننتظر نحن المصيدة أن تطبق وأنفاسنا مكتومة[٣٧]. لكن يجب ألا يشعر المشاهد أن المصيدة وجدت هناك بمحض الصدفة، إنها زرعت إعتباطاً لتهيج شعوره بالإثارة: إذ لا يجب لشعوره الطبيعي باللا عدالة أن يضلل إحساسه المسرحي بالإخضاع العادل لبديله على خشبة المسرح بغض النظر عما إذا كان واضع المصيدة ومطبقها هو القدر أو الضرورة أو الآلهة أو قصر نظر البطل نفسه، فإنه يجب أن يكون هناك تفسير ما للعقاب: يجب أن يكون العقاب مبرراً. وهنا أيضاً يلعب التقليد المسرحي دوره» . «فالشخصيات المصطنعة في المواقف المصطنعة أعطته (أي المؤلف) حرية أكبر وقوة أكبر لتحقيق مؤثراته المسرحية[٣٨] وفقط بعد أن نكون ضحكنا بشكل تلقائي قد ندرك أن الضحكة قد دارت وعادت لتنصب علينا، وأن الاصطناع كان بمجمله فخاً».

هكذا ومثل بقية الفنون والآداب، يغدو إبداع الفيلم السينمائي أيضاً - من حيث معالجته السينمائية الفنية - تعاملاً مع لعبة في التلقي الجماهيري ذاته، بل ومما سوف يتم من إثبات للمهارة الحرفية التي هي في ذاتها «لعبة»، يصبح من المؤكد أن الفيلم شأنه شأن أي عمل فني، لا تقوم قائمته بمجرد موضوعه فحسب، بل أن فيه - بالإضافة إلى ذلك - قدراً كبيراً من دقة الحس والتنظيم الشكلي التي تبرز باعتبارها «اللعبة»، أي «اللعبة الحرفية» خلال العملية الإبداعية ذاتها، الأمر الذي يثير إستشكالاً حول هذا المفهوم من ناحية، وحول إمكانية تحققه عملياً من حيث ممارسة الحرفة من ناحية أخرى.. وبما يستلزم الإثبات التطبيقي.

إجراء اللعبة

بصناعة وسائل التأثير الدرامي في السيناريو

لكي نعثر على مدخل للاختبار سوف نتبنى مبدئية «السائد» التي كان لها دور فاعل في نظريات آيزنشتاين الفيلمية، والتي كانت بدورها فكرة «منتشرة في روسيا في العشرينيات»[٣٩]، وعند آيز نشتاين في واحدة من بعض جوانب نظريته (التي قد تبدو متضاربة في هذا الصدد) يمكن القول «أن الفيلم يتتبع خطوطاً عديدة[٤٠] أوضحها هو الخط الروائي. في معظم الأحيان يسود الخط الروائي جاعلاً كل الجوانب الأخرى تنتظم في خط واحد معه».. وإن كان البحث هنا يرى أن يتوجه رصد هذا السائد في «الخط الدرامي» باعتباره محتوياً للروائية من ناحية، كما وأنه عند تجريده من عنصر «الحدوتة» يمكن أن تنسحب تطبيقات مفاهيمه على بعض أبنية الأفلام التسجيلية من ناحية أخرى، وبما يضفي على الاختبار في هذه الحالة أكبر قدر ممكن من إمكانية التوسع في تعميمه.

وعلى أية حال، فإن الإقرار بضرورة توفر نوع معين من التقنين اللازم لممارسة الإبداع الفني، خاصة في ميدان «صناعة الدراما» هو أمر لابد من إشارة الاتفاق عليه بداية قبل الخوض في موضوع «سبق النظرية أم الإبداع» من أساسه. لذا ـ وبهدف التوضيح ـ يلزم أساساً التوقف عند إستخدامنا عمداً لمصطلح «صناعة الدراما»، لما قد يمثله لدى الكثيرين من صدمة متجزئة بلا أساس، إلا أن الجانب الحرفي والتقني الذي تستدعيه فكرة «النظرية» السابقة على التطبيق الفني، هو جانب ـ كما سنرى ـ

بالإثبات التطبيقي - وارد بالتأكيد بنسبة أو بأخرى فى صناعة كل الأعمال الفنية عامة، ولكنه وارد بالتأكيد بنسبة كبيرة جداً فى صناعة الأعمال الدرامية.

لهذا وفى سبيل التطبيق التحليلي، دعنا أولاً نستعير من هاورزر: «إنه من الحقائق الجديرة بالذكر أن الدراما بوجه عام وحتى فى صورتها الصارمة كما فى التراجيديا اليونانية والفرنسية تكشف من حيث بنيتها [٤١] عن نمط «ذري» شبيه بالأسلوب المتبع فى المسرحيات الغنائية والمدائح الدينية بأناشيدها الفردية المنظومة وترتيباتها tutti أو أناشيدها الجماعية وإعتمادها على الأثر الخاص الذى يحدثه كل منظر على حدة.... إنها عمل يحتاج إلى المهارة والحذق حيث تترى فيه الحيلة بعد الحيلة والأثر تلو الأثر... والذى يعتمد بدوره إعتماداً كلياً على البنية المشهدية للمسرحية» . إذ كما «يصفها أرسطو[٤٢]... لا تعنى الحبكة مجرد القصة التى تتضمنها المسرحية - كما يدعى البعض خطأً - وإنما تعنى للتنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن متوحد قائم بذاته. إنها عملية هندسة الأجزاء المسرحية وبنائها وربطها ببعضها، بهدف تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة» .. بما يؤكد الحقيقة كما يوجز هاورزر بأن «ثمة مهمتان[٤٣] من أخطر المهام التى تقع على عاتق المؤلف المسرحى ألا وهما عرض تفاصيل العقدة المسرحية ثم فضها، وقوم بهما فى الغالب بأسلوب تواضعى صرف» .

ومهما كان هذا التقديم فى شرحه، فإن الإثبات التطبيقي - تدليلاً - فى هذه الحالة هو أقوى من كل الاجتهادات والتفسيرات اللازمة لإثبات هذه الإمكانية الصناعية عند ممارسة الإبداع الدرامي، بل إثبات حتميتها التقنينية تنظيرا.

وعليه فإن بمقدورنا أن نتوجه إلى شرح تطبيقي يكون من شأنه إبراز القدرة الحرفية على صياغة الحيلة بناء على نوع من النظرية التى تقترب من التقنين من ناحية، ورغم كونها تجرى فى إطار المعالجات التى ينطبق عليها مسمى هاورزر حول «تقنين الإنتاج بالجملة» ، أى أنها المعالجات التى نتحفظ عليها بالتأكيد.

من هنا يمكن التعرض بمثال توضيحي توطئة لإجراء الاختبار التطبيقي عليه فى «صناعة المؤثرات الدرامية» ، وكذلك إمكانية التلاعب بها عبر موقف روائى واحد،

وذلك باللجوء إلى التقنين النظرى اللازم، ولكن بدايتنا بالتعرف على المشهد التالى من سيناريو فيلم «عازف الكرباج»، من تأليف وإعداد المؤلف، وليكن مشهد البداية.

- مشهد تطبيقى للعبة الفيلمية من سيناريو «عازف الكرباج»

- يفتتح الفيلم بمجموعة لقطات كبيرة لطبيعة تشكيلية ذات طابع تجريدى فى تكوينها وحركتها كما يسيطر عليها الطابع التغريبى من الناحية التصويرية..

- (وتصاحبها موسيقى تصويرية ألكترونية ذات إيقاعات وأصوات غريبة بحيث يبدو للتوافق والتزامن التام بين إيقاعات هذه الموسيقى الالكترونية والحركة المتضمنة فى اللقطات التصويرية..).

- وفى قمة الكريشندو لهذا التتابع من اللقطات التشكيلية المغربية.. تنفتح الكاميرا قليلاً على المشهد لنلمح وجه شاب يأتى بحركات تأمل غريبة ولكنها ذات طابع طفولى.. حيث هو بيديه الذى يقوم بإحداث هذه الحركات التصويرية الغريبة بإستخدام الإكسسوارات الموجودة على سطح الترابيزة التى أمامه فى الكازينو فمثلاً يحرك طرف شوكة أكل من خلف كوب ملىء بالماء وينظر إليها من خلال هذا الكوب لتبدو لنا بعض اللقطات التشكيلية

التى شاهدناها فى بداية الفيلم.. يستخدم الملاعق والسكاكين... إلخ ومجموعات مختلفة من الأكواب المليئة بالماء ويستخدم قطرات الماء على الزجاج وما شابه، وبين الحين والحين تأتى منه حركة عصبية مفاجئة فى إحداث صوت عصبى بين بعض هذه الاكسسوارات فيستمع لطنين هذا الصوت بتلذذ وإبتسام..

- (ويكون هذا الصوت جزءاً من تتابع الموسيقى التصويرية الألكترونية المصاحبة للمشهد..).

- فما أن يسمع الصوت بهذا التلذذ حتى يسرع بتسجيل بعض الخطوط على نوتة أمامه .فتركز الكاميرا على هذه النوتة التى يتضح أنها نوتة موسيقية.

- و(ونسمع إلى جوار الموسيقى صوت نشرة الأخبار منبعثاً من راديو قريب بشكل خافت ولكنه مصاحب للموسيقى الألكترونية وهى أنباء متفرقة ومختلفة من مختلف أنحاء العالم لا يجمعها موضوع معين..).

- ويظهر وجه الشاب فى تصرفاته الشاذة إلى جوار سطح الترابيزة وهو ينصت إلى الراديو الترانزستور فينة ويحدث حركاته

الغريبة بالأشكال فينة أخرى.. ثم تصدر منه الإحداثات الصوتية المفاجلة.. ويسرع بالتدوين فى نوتته الموسيقية كل ما تجود به قريحته فى هذه اللحظات..

- وتتكرر حركاته الشاذة هذه.. بينما تنفتح الكاميرا تدريجيا على المشهد حيث يظهر أنه فى أحد الكازينوهات على النيل.. والكازينو خال تماماً فى فترة الصباح إلا منه..

- على بعد منه تجلس فتاة جميلة ذات نظارة سوداء وملابس على أحدث موديل مرتسمة على وجهها ابتسامة دائمة.. ووجهها موجه ناحيته.. لكنه لا يشعر بوجودها..

- فجأة ينتبه إليها فيسرق نظرة ناحيتها يلمح إبتسامتها ناحيته..

- لكنه يولى وجهه عنها وقد عاد إلى إنشغاله فى عالمه الخاص.

- بعد لحظة يسرق نظرة أخرى ناحيتها فيلمح إصرارها على الابتسام ناحيته فيركز نظره عليها للحظات.. ولكنه يشعر بضعف نظراته أمام إبتسامتها الملحة بالرغم من أنه لا يرى عينيها المختبئتين خلف نظارتها السوداء.. فيعود ثانية إلى انشغاله فى عالمه الخاص.. وإن كان يشعر بأنه مشدود

ناحيتها..

- بعد لحظة يسرق نظرة أخرى ناحيتها فإذا بنفس إبتسامتها الملحة فى تركيز ناحيته..

- فيولى وقد ضغط على زر الراديو أغلقه.. ثم أغلق الدوتة الموسيقية..

- (فيتوقف صوت الراديو وكذلك صوت الموسيقى التصويرية الألكترونية)..

- ثم يعتدل فى جلسته.. فى وضع يبدو فيه وكأنه مصمم على المواجهة بها..

- فى نفس هذه اللحظة يلمح حركة تبدو من يدها ناحية رأسها كأنها تحية له..

- فيبتسم..

- فى نفس اللحظة التى تزداد فيها إبتسامتها..

- فيبتسم هو أكثر.. وعلى وجهه علامات الإعجاب والتيه بجمالها..

- يلمحها وقد وضعت أصبعها على شفتيها كأنها تهديه قبلة من بعيد بينما تصطنع إنها فى وضع تفكير..

- فيبادر متشجعاً برد القبلة ناحيتها بكامل يده..

- بينما تكون قد عادت بيدها إلى وضعها الأول مع ازدياد إبتسامتها..

- فترتسم على وجهه فرحة طفولية وقد راح ينقر بيديه على الترابيزة نقراً خفيفاً بإيقاع واحدة ونص راقص وهو ينظر إليها:

- (فتظهر موسيقى تصويرية بإيقاع واحدة ونص راقص متماشيا مع نقرة أصابعه..)

- ويهم بفتح النوتة الموسيقية يسجل ما جادت به قريحته..

- (ومع إستمراره في الكتابة تستمر موسيقى الواحدة ونص..)

- يرفع عينيه بعد انتهاء الكتابة فيلمحها.

- تكتم ضحكة..

- فيضحك.. ثم ينتهز الفرصة ليشير لها بيديه في صمت بحركة معناها. «هل آتي إلى ترابيزتك؟»..

- ولا رد منها إلا إستمرارها في كتم ضحكتها.

- فيضحك أكثر.. وقد تشجع.. حيث يجمع حاجياته إستعداداً للإنتقال إلى ترابيزتها..

- وما أن يهم بالوقوف..

- حتى تنزل عليه المفاجأة كالصاعقة.. عندما يراها تنهض من مكانها.. وإذا

بها فتاة عمياء تتحسس بيديها الطريق..

- في نفس اللحظة التي تتعثر فيها.. فيسرع
ناحيتها يقتادها..

- فتبتسم وتشكره..

- نحو إختبار لعبة التحويل الدرامي فيلميا:

١ - تعقيب وتقنين المفاجأة الدرامية

إن تلك اللحظة التي إنتهى بها عرض الموقف السابق - عبر مشهد سينمائي - ألا وهي لحظة إتضاح أن الفتاة الجميلة «عمياء»، إنما هي ذات اللحظة التي تستوقفنا لأغراض الاختبار، فالتحليل التطبيقي. ولهذا الغرض فإن ثمة تنويهين:

(أ) إن هذه اللحظة تعتبر - للوهلة الأولى وبأي مفهوم دارج وبسيط - لحظة «مفاجأة»، ولكنها هاهنا تدخل في نطاق محدد تماماً هو أنها «مفاجأة درامية»، لأنها - أساساً - قد خرجت بـ «الحادثة» الروائية إلى إطار «الحدث» الدرامي، من حيث إنها قد احتوت «أثراً» على جمهور متلق للفيلم، وبما أضفى على الحادثة دراميتها التي حولتها إلى حدث، وأن ذلك إنما يتم بناء على تقنين يمكن امتلاك صياغة نظرية له، ويضمن تحقيق تلك «المفاجأة الدرامية» عبر حادثة - لتصبح هذا الحدث/ الأثر الدرامي - من نوع محدد.

(ب) إن ما يستهدفه التحليل التطبيقي هنا لخدمة البحث في إشكالية النظرية (من حيث هي تقنين) مع الإبداع، هو اختبار ما إذا كان من الممكن الاستناد على تقنين نظري ما، يكون من شأنه قيادة الإعداد الدرامي في إتجاه التمكن من تغيير التأثير الدرامي (المفاجأة في المثال) إلى نوع آخر من التأثير الدرامي (المفارقة الدرامية) مع الاحتفاظ بذات «الحادثة الروائية» التي شكلت المادة الخام في كلتا حالتي المعالجة الدرامية، وكدليل - في النهاية - على إمكان أعمال التقنين في «خامة» واحدة، ولكن بما من شأنه أن يحدث «تأثيراً» مختلفاً في كل حالة، أي بما قد ينتهي إلى إثبات إمكانية تحقق الإبداع عبر وعي نظري مسبق، خاصة وأنه عند البحث في المفارقة عموماً سوف لا يكون هناك فقط إجماع

على إرتباطها الشمولي بالفن - والفنون التمثيلية مها خاصة - ولكن كذلك سوف «يكون تاريخ المفارقة[٤٤] كذلك تاريخ الوعي الكوميدى والمأساوى معاً، مثلما فى توجه منها «تحدد المفارقة الرومانسية مرحلة مهمة من الأدب، مرحلة بلوغه الوعى الكامل بنفسه، أو (الانتقال) كما يقول (ميريز كوفسكى) من الإبداع غير الواعى إلى الوعى المبدع» بل وكما ينهى ميوميك كتابه عن المفارقة بجملة واحدة «لقد أصبح بمقدور الفن الذى يرفع المرآة أمام وجه الطبيعة أن يرفع مرآة بوجه مرآة الفن»..

لذا يلزم هنا تقديم أول معطيات الاختبار فى هذا التحليل التطبيقى، ألا وهو ما يعتبر تقنينا لكل من:

١ - المفاجأة الدرامية.

٢ - المفارقة الدرامية.

وذلك من خلال ما استطاع الباحث استخلاصه لصياغة تقنينية موجزة من مرحلة بحثية سابقة[٤٥]، دون الولوج فى مناقشتها خلال هذه الخطوة من عرض البحث، وإنما الاكتفاء فقط بصياغة التقنين الموجز والمبسط، الذى هو فى ذاته - هذا التبسيط - جزء هام من معطيات الاختبار من ناحية، كما أنه يستند من ناحية أخرى على ما انتهى إليه طرح التصور النظرى لفرضية البحث من حيث الربط بين تقنين اللعب / تقنين الفن.

ومن هنا فإن ثمة ثلاثة أسئلة يجب أن تتركز صياغة هذا التقنين المطلوب فى إجابتها:

١ - ما هى كل من المفاجأة والمفارقة الدراميتين (تعريف)؟

٢ - كيف تتحقق المفاجأة الدرامية؟

وكيف تتحقق بالمقابل المفارقة الدرامية؟

(الطريقة الفنية لكل منهما).

٣ - ما شروط تحقيق المفاجأة، فى مقابل شروط تحقيق المفارقة (التقنين)؟

لذلك وباختصار أيضاً، هذه هى أولاً الإجابات الثلاث بما هى فى مجملها تعريف وتقنين مبسط لتحقيق كل من المفاجأة والمفارقة الدراميتين:

المفاجأة الدرامية

تعريف :

تعنى المفاجأة الدرامية أن تأخذ بذهن المتفرج وانفعالاته وتوقعاته فى اتجاه مسار معين.. ثم فجأة تلقى إليه بالمعلومة أو الحدث الذى يصدم كل توقعاته ومسار انفعالاته وأفكاره السابقة..

شروط تحقيق المفاجأة:

(أ) مفاجأة المتفرج أساساً:

إن المفاجأة الدرامية هى «أثر» على المتفرج أولاً وأخيراً.. لذا يجب أن نضع فى الاعتبار أن الأحداث الروائية قد تتضمن مفاجأة لإحدى الشخصيات الروائية ولكنها لا تحدث مفاجأة لدى المتفرج.. ومن ثم لا يمكن إعتبار هذه المفاجأة الروائية مفاجأة درامية.. إذ يتحتم أن تقع المفاجأة أساساً على المتفرج.. أما كونها تحدث للشخصية الروائية فى نفس الوقت أم لا فإن ذلك لا يكون شرطاً..

(ب) تحقيق التوقع:

والشرط الثانى حرفياً لتحقيق عنصر المفاجأة الدرامية هو التمكن من بعث عنصر التوقع لدى المتفرج فى إتجاه مضاد للمعلومة التى ستفاجئه بها فى التوقيت المناسب فتخالف كل ما توقعه المتفرج.

(جـ) الإيحاء:

والمقصود بالإيحاءهنا هو وسيلة الكاتب فى تحقيق الشرط السابق الخاص «بالتوقع».. فبينما تقوم بإخفاء المعلومة المعينة التى ستفاجىء بها المتفرج فى اللحظة المناسبة يتحتم عليك لكى تثير عنصر «التوقع العكسى» أن توحى للمتفرج بمعلومة مضادة دون أن تكون حقيقية.. وبسبب كونها معلومة غير حقيقية يصبح من المهم جداً أن يكون تقديم معلومة التوقع هذه من خلال مجرد «الإيحاء».. لأن الإيحاء يعنى

أن المتفرج هو الذى يستنتج.. ومن ثم فهو الذى يتحمل المسئولية بحيث لا يفقد الثقة فى منطق العمل عندما يفاجئه بالمعلومة الحقيقية..

٢ ـ تقنين وتعريف المفارقة الدرامية:

ماذا إذن عن المفارقة الدرامية فى اتجاه محاولة تقنينها؟ بشتى التعريفات المدرسية فإن المفارقة الدرامية «تنشأ بمجرد إدراك الجمهور وجود شىء لا يعرفه(٤٦) واحد من الممثلين فى الأقل، على المسرح..».

ويتجسد تأثير المفارقة لدى المتفرج من قناعته بأن الشخصية سوف تتحدث أو تتصرف بطريقة مختلفة لو أنها امتلكت المعلومة التى يعرفها المتفرج نفسه(٤٧). ذلك إذ «تقوم المفارقة فى الدراما الكلاسيكية على حجب المعرفة بالحقيقة قصداً، رغم أنها تبرر للميان بمعنى آخر(٤٨) كانت الحقيقة وراء مصيبة (طيبة) محجوبة عن (أوديبوس) الذى كان يبحث عنها، بينما يعرف المشاهدون أنها فيه».. حيث «أن السخريات... ironies التى تقوى الصراع الديالكتيكي فى المأساة بسيطة فى صيغتها(٤٩): كل خطوة يتخذها البطل نحو نصر مفترض هى خطوة تقربه من موته، كل خطوة هى خطوة تزيد من حدة شعور الجمهور بنهاية ضرورية. إن المشاهد ـ الذى يعرف أو يستشعر هذه النتيجة ـ هو موضع ثقة المؤلف بشكل كامل ومطلع على سر المسرحية، بينما لا تحظى الشخصيات بذلك. إن المشاهد يقف حيث يقف الآلهة أنفسهم فى موضع المعرفة الشاملة للمقادير».

وفى السيرة الهلالية ـ على سبيل المثال ـ «وإذا كان المبدع الشعبى قد أحاط المتلقى علماً(٥٠) بأن فى حوزة يونس هذا الفرع من العقد الغالى الثمن، وهو زرع مبكر لبذور الأحداث التالية، فإن هذا المبدع لم يحرم المتلقى متعة الإثارة الفنية».. ذلك أنها «المفارقة»، من الناحية الحرفية بمفهوم التأثير الدرامى.

هذا أما إذا تم الالتفات للبحث من الناحية الاصطلاحية، فإن «المفارقة Irony» هى من حيث الترجمة ـ على ما يذكر د. عبد الواحد لؤلؤة ـ «أحسن الحلول السيئة لترجمة هذه الكلمة إلى العربية(٥١) والكلمة فى اللغات الأوروبية مشتقة من الكلمة الاغريقية

(ايرونيفيا) التي تفيد (التظاهر) أو (الادعاء) وهي صفة شخصية في الكوميديا الإغريقية باسم (آيرون) وتفيد المفرق، أي الذي يفرق بين المظهر وواقع الحال، ..

لذلك يغدو صحيحاً ما يقال عموماً إننا إزاء مفارقة عندما «يكون الفن والأدب المتميز بالمفارقة[٥٢] مشتملاً على السطح والعمق، الغشاوة والصفاء، كما يجب أن يستحوذ على انتباهنا على مستوى الشكل إذ يوجهنا نحو مستوى المحتوى». حيث القدرة «على تناول الفرق[٥٣] بين ما يقول الناس وما يفكرون وبين ما يعتقد وما هو واقع الحال. وهذا بالضبط هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة». أي بما يعني «تضادا[٥٤] بين المظهر وواقع الحال، ذلك أن «المفارقة بمعناها الأكثر عمومية هي عبارة عن[٥٥] تقنية أدبية ودرامية أو سينمائية تتضمن الاتصال أو الربط بين الأضداد، فعن طريق التأكيد على التناقضات والمفارقات الظاهرية الحادة والصارخة للتجربة الإنسانية، تستطيع المفارقة أن تضيف بعداً فكريا وأن تحقق كلاً من التأثير الكوميدي والمأساوي في وقت واحد... والمفارقة الدرامية تستمد تأثيرها أساساً من خلال التناقض بين المعرفة والجهل، فعندما تتكلم أو تتصرف شخصية ما وهي تجهل الواقع الحقيقي للأشياء بينما المتفرجون لديهم علم بهذا الواقع وبأن هذه الشخصية تجهل ذلك الواقع يمكن للمفارقة الدرامية أن توظف بصورة فعالة.. فعن طريق أن نعرف شيئاً لا تعلمه الشخصية تتحقق لدينا المتعة من خلال علمنا بالسر أو النكتة» ..

ومع ذلك، يذكر ميوميك أن «العقبة الرئيسية في طريق تعريف بسيط للمفارقة أن المفارقة[٥٦] ليست بالظاهرة البسيطة» .. ولهذا «قال توماس مان عن مشكلة المفارقة (أنها بلا إستثناء أعمق المشاكل[٥٧] في العالم وأشدها فتنة)» .. كما أن «.. ثمة طرق مختلفة يستطيع الدرامي التوصل بها للالتفاف[٥٨] حول هذه المشكلة، كالمقدمات التمهيدية، والخواتيم، وإستخدام (الكورس) وغير ذلك» .. هذا ولقد «تراكمت مجموعة غير متجانسة من أسماء (أنواع) من المفارقة،...، ومازال ثمة أنواع من المفارقة[٥٩] بلا أسماء معروفة، كما أن بعضها من ذوات الأسماء مازال موضع تكرار وتداخل... وبدل أن يزيد ذلك في تصنيف المفارقة زاد من الضباب الذي يحيط بالكلمة» .. هكذا «إذ يتصف مفهوم المفارقة بما عرف عنه من مراوغة[٦٠]، يغدو من أول الواجبات أن نتبين الخصائص العامة أو العناصر التي تكوّن المفارقة».

تعريف المفارقة الدرامية :

يسمى الموقف ذو التأثير مفارقة درامية عندما يكون الجمهور على علم بمعلومة أو معلومات معينة عن أحد طرفى الصراع أو أحد الشخصيات أو مجموعه من الشخصيات أو حتى عن جماد.. دون أن يعرف الطرف الآخر من الشخصيات هذه المعلومة.. ونظراً لأن المفارقة الدرامية بهذا التعريف تتضمن إمكانية واسعة للتلاعب بعنصر إخفاء المعلومات الذى هو لب التحكم فى وسائل التأثير الدرامى كلها.. لذا فالمفارقة الدرامية هى أهم وأقوى وسائل التأثير الدرامى نظراً لأنها فى حد ذاتها تسمح بخلق بقية التأثيرات الدرامية الأخرى بسهولة شديدة.. ولذلك فالمفارقة الدرامية عادة ما تقوم عليها أكبر الأعمال الدرامية فى تاريخ هذا الفن.. بل إنه ليس من المبالغة إذا قلنا أن أعظم الأعمال الدرامية لا تستمد عظمتها إلا لتوافر عنصر المفارقة الدرامية فيها..

شروط تحقيق المفارقة الدرامية :

(أ) المبادرة بداية بتقديم المعلومة التى ستكون موضوع التأثير الدرامى من خلال المفارقة..

(ب) إخفاء هذه المعلومة عن أحد طرفى الصراع أو عن شخصية أو عن مجموعة من الشخصيات التى ستكون موضوع المفارقة الدرامية..

- إبداع اللعبة الدرامية بالتقنين :

تحويل الموقف من مفاجأة إلى مفارقة :

إن مجرد هذه الصياغة التقنينية، لكفيلة بمساعدة المعد الدرامى على تغيير التأثير الدرامى من نوع إلى آخر، رغم وحدة الموقف الروائى نفسه لدى تحقيق أى من أنواع التأثير الدرامى، وهو ما يمكن تحقيقه بمجرد التمكن من تطبيق القانون ذاته، وبما يمكن التيقن منه فى هذه الخطوة وبالتطبيق على ذات المثل محل الاختبار:

ففى الموقف المذكور الذى جاءت نهايته مفاجأة درامية بمجرد إلقاء معلومة على المتفرج تفاجأه - على عكس توقعاته - بأن الفتاة عمياء، يمكن أن يكون التلاعب

بتوقيت إلقاء المعلومة هو ذاته المؤدى إلى تغيير التأثير الدرامى إلى «مفارقة درامية»، وذلك بمجرد «المبادرة بإلقاء معلومة كون الفتاة عمياء منذ بداية الموقف (أو خلال بداياته)»... أى بما هو تطبيق للشرط التقنينى لتحقق المفارقة الدرامية..

وعليه لو أننا أضفنا لبداية صياغة سيناريو الموقف: لحظة دخول الفتاة إلى الكازينو متحسسة طريقها كعمياء بين الترابيزات إلى حيث الكرسى الذى تجلس عليه. فإن إستمرار الموقف وبنفس الصياغة التى جاء عليها السيناريو فى الحالة السابقة، سوف يوفر الشق الثانى من تقنين المفارقة، ألا وهو المتفرج قد أصبح على علم بمعلومة (وهى كون الفتاة عمياء) دون أن يكون أحد أطراف الموقف على علم بهذه المعلومة (الشاب)، ومن ثم نصبح إزاء تأثير درامى مختلف كل الإختلاف طوال عرض الموقف، وهو التأثير بالمفارقة الدرامية، دون أن تعدو المسألة كونها تطبيقا لتقنين.

كذلك وفيما هو أبعد من ذلك يمكن أن يتم تطبيق التقنين على ذات الموقف ليصبح محتوياً على ذات المؤثرين: المفاجأة والمفارقة. وعبر ذات الحادثة الروائية:

فلو أن صياغة السيناريو كما هى واردة فى النص الأصلى، قد تم الاحتفاظ بها، أى دون المبادرة بإلقاء معلومة أن الفتاة عمياء، ليستمر المشهد بما هو عليه من حوار صامت من الشاب إلى الفتاة الجالسة إلى ترابيزة قبالته، حتى يصبح على يقين من أنها ستستجيب له، فيسرع فى الإتجاه إلى تواليت الكازينو مثلاً حيث أمام المرآة يعدل من هندامه ويمشط شعره حالماً متشجعاً بما سيقبل عليه من تعرف على الفتاة... بينما فى ذات اللحظة تكون الفتاة فى مقعدها قد اعتدلت وهمت تتناول شيئاً ما، وليكن كوب الماء، فإذا بها تتحسس بيديها على الترابيزة كعمياء لإلتقاط الكوب ترشف منه الماء، أى بما هى لحظة التوقيت التى يتم فيها إلقاء معلومة كونها عمياء ليفاجأ المتفرج... بينما لم يرو لم يعرف الشاب ذات المعلومة، وهو الذى عندما يعود إلى ترابيزته مطمئناً حالماً متشجعاً، بينما تكون هى قد عادت إلى وضعها كما هو السيناريو الأصلى... يكون ما تبقى عرضه من الموقف عبارة عن مفارقة درامية[٦١]، طالما قد توفر شرط التقنين الخاص بعلم المتفرج بمعلومة لا يعلمها أحد أطراف الموقف، أى عبر ذات المعلومة التى تم إلقاؤها بحيث تؤدى إلى تأثير المفاجأة فى مرحلة من مراحل عرض الموقف.

. محاولة التقنين العام لوسائل التأثير الدرامي:

١ - التشويق والتماس بين ألعاب التأثير الدرامي

بعد ما تم تطبيقه (المفاجأة والمفارقة الدراميتين)، يمكن كذلك أن يتم التيقن النظري من العنصر الأكثر شمولية في التأثير الدرامي، ألا وهو التشويق.. Suspense، حيث يمكن فهمه ضمن تقنين عام كالذي يتم إثباته ليشمل مجمل ألعاب التأثير الدرامي، طالما أن التشويق في مجمله: هو إثارة لتساؤلات تتم الإجابة عليها لاحقاً[٦٢]... تساؤلات من قبيل: من فعل ذلك؟ ما الذي حدث؟ كيف سينتهي الأمر؟... وهي تساؤلات يمكن إثارتها والإجابة عليها، خلال فترة زمنية وجيزة، أو ربما لا تتم الإجابة عليها إلا في نهاية السرد (الفيلم). وربما تتم إثارة تساؤلات كثيرة، بينما تتم الإجابة على أحدها أو بعضها بشكل سريع، بينما يتم تأجيل بعضها أو حتى أحدها فقط إلى حين آخر، وقد يكون هذا الحين المؤجل هو نهاية الفيلم. لكن الأهم هو أن شرط تحقيق التشويق لكي يتم تطوره وديمومته، إنما يكمن في الإلحاح على استدعاء التساؤل.

مثلما أن التشويق يمكن تحقيقه بالإيحاء، أو التصريح بـ شيء ما سوف يحدث مؤخراً، فكذلك يتم بتكتم معلومة[٦٣] أو معلومات يحتاج المتلقي لمعرفتها. أي أن لعبة التشويق تجري تماماً في إطار لعبة الطي / الإخفاء والكشف. وفيما يجمله كذلك جورجيف بوجس في كتابه (المدرسي الطابع) في الفصل المعنون «التشويق... Suspense» يمكن الالتقاء كذلك بما يقترب من نفس التقصيد[٦٤] الذي يشير مباشرة إلى وسيلة إخفاء المعلومات أو بعضاً منها.

ويتماس «التشويق» مع «المفارقة»، في أن التشويق يمكن أن تقوم تساؤلاته على جهل الشخصية بالمعلومة، التي يعلمها المتلقي (مفارقة)، ومع ذلك فإنها تبقى تساؤلاً: متى ستعرف الشخصية ذلك؟.. كما أن التشويق يمكن أن يقف على الطرف المقابل من المفارقة، عندما تحتفظ الشخصية الدرامية بمعلومة هي لب الإجابة التي يتساءل حولها المتلقي. وما أن يتم وقوف الشخصيات والمتلقي على حد سواء على ما يكون قد خفي من معلومات الإجابة، يتوقف «التشويق»، وبالطبع لا تكون هناك أية إمكانية

لمفارقة أو سولها من الألعاب الدرامية، أى بما يشير إلى أن ثمة ما يجمع بين تلك المؤثرات / الألعاب الدرامية، بل ويربك أحيانا فى إجراء تصنيفات قاطعة لها.

ومن قبيل هذا ـ ما قد نعثر عليه من بعض التداخلات التى قد تربك عملية التصنيف ما بين «المفاجأة»، و «المفارقة»، كأن نتساءل فى حيرة: «إن كان لا يدخل فى باب المفارقة[٦٥] مشهد نشال محترف تنشل نقوده أثناء قيامه آمنا بعمله المعتاد». حيث وفى ظل لعبة «المفارقة»، تصل اللعبة قمة مستوياتها بما يمكن لنا تسميته «اللامفارقة»، ذلك عندما نوجد بالفعل المفارقة / اللعبة، ولكن ثمة مفاجأة تعدلها ولكن دون أن تنفيها أى تبقى فى حالة كونها اللعبة، ولكنها بعد أن عدلت ـ باللعب أيضاً ـ إلى مستوى جديد يستلزم بدوره تسميته الخاصة التى نرى أنها «اللامفارقة بالمفاجأة». وقد يبدو هذا الشرح النظرى المجرد غير مفهوم طالما أنه لا يرتبط بتطبيق يوضحه، إلا أن المثال الذى يسوقه ستيان بصدد الملهاة السوداء، ربما يقترب من هذا المفهوم، وسوف يوضح ذلك تماماً «فبواسطة التناقض يقترب بيراندلو من (الحقيقة) إقتراباً أكبر فى (محق أنت إذا اعتقدت ذلك)، فالسنيور بونزا يعلن أن حماته السنيورا فرولا مجنونة لأنها تعتقد أن زوجته هى ابنتها، فهى فى الواقع زوجته الثانية، إذ أن زوجته الأولى التى هى إبنتها حقاً ماتت خلال هزة أرضية، وهذا حادث أليم لم تستطع الأم قط أن تصدقه. ويبدو هذا مقنعاً إلى أن نسمع من السينيورا فرولا أن بونزا هو المجنون، بما أنه يعتقد فعلاً أن زوجته ماتت أثناء هزة أرضية، وأنهم إضطروا إلى السماح له بأن يتزوج ثانية نفس المرأة، وهى ابنتها، وهو مقتنع أنها امرأة أخرى. وكلتا القصتين ملائمتان، ولا نعطى نحن الجواب قط».

ومن ثم يكون تعليق ستيان بالتساؤل وإجابته: «أتريد الحقيقة؟[٦٦] الحقيقة هى أن بونزا وفرولا مصيبان كلاهما. فتلك هى طبيعة الحقيقة. إن بناء الملهاة السوداء يتم بواسطة انطباعات تعدل وتناقض ما سبقها»... وهو التوصيف الذى قصدنا به «اللامفارقة بالمفاجأة» بصرف النظر عن كونه منهجاً أو سمة لإتجاه بعينه هو الكوميديا السوداء كما يراه ستيان، فالأهم هو كونه سمة ومنهجاً فنياً يمثل مستوى من اللعب / الفن وقد توجب رصده وإثباته بإعتباره قائماً وممكنا فى إطار «الفن»، وضمن

نسق «اللعبة»، وإن كان يمثل مستوى متقدماً من هذا اللعب، وهو الذى إعتبره سنيان فى إطار من الحداثة.

لكن ما يهمنا الآن هو ما يمكن أن ينشأ من تداخلات بين ألعاب التأثير الدرامى، خاصة عندما نكون إزاء أهم مؤثرين فى هذا الصدد: المفارقة، والتشويق، اللذين يشيران بالتدليل على أن ثمة ما يجمع الألعاب / المؤثرات تحت تقنين أشمل. فمثل ألتشويق، يتضح أن المفارقة بمعناها العام (المظهر غير ما هو عليه واقع الحال) هى الأساس إن لم تكن الجوهر فى الصياغة الدرامية إجمالاً، بحيث إن ما يعتبر من قبيل التصنيف لأنواع من التأثيرات الدرامية، إنما لا يعدو كونه «تنويعات» من «الألعاب» فى إطار صيغة المفارقة، بمعنى أن «المفاجأة» هى فى حقيقتها مفارقة، ولكنها تتخذ تصنيفها الخاص باعتبارها لعبة مميزة مثلاً عن «الانقلاب الدرامى» من حيث الدرجة، كما أنها مميزة كذلك عن إثارة «التشويق / التوتر»، وعن اللعبة الدرامية المباشرة تحت اسم المفارقة الدرامية...

لهذا فإنه يمكن تقنين اصطناع هذه التأثيرات الدرامية إجمالاً أولاً طالما أنها مجتمعة فى إطار عام ألا وهو «المفارقة / التشويق»، ثم فيما بعد ذلك يمكن تقنين كيفية إصطناع كل تأثير على حدة ضمن هذا التقنين العام.

ولقد تمكن الباحث، بناء على ذات الحيثيات، وخلال عدة مراحل من الممارسات السابقة، من تحديد موجز جداً لما يمكن إعتباره تقنينا، والذى تم لأغراض التدريس بأقسام السيناريو والإخراج والمونتاج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة (منذ بداية النصف الثانى من الستينيات) وهو ما نورد نص مذكرته الموجزة:

الهوامش :

(١) - Hawkins. Harriett: Shakesspeare / seven Trageeies. The Dramatist's Manipulation of Respone. By E.A.J. Honigmann., p. 336.

(٢) - Knott, William C.: The Craft of Fiction., pp. 37 - 45.

(٣) فوزى سليمان: ملامح مهرجان برلين السينمائى ٣٧ ... ص ٦٧ .

(٤) حسن عبد الرسول: المؤامرة .. ونيجول - مجلة السينما والمسرح، فبراير ١٩٧٤ .. ص ٢٥ .

(٥) أحمد رأفت بهجت: يوم ابن آوى أو المؤامرة .. التحليل - نشرة نادى السينما، القاهرة ١٩٧٦/٦/٩ - ص ٥١٨ .

(٦) يوسف شريف رزق الله: المؤامرة - نشرة نادى السينما، القاهرة ١٩٧٤/٢/١٣ ص ١٨٣ ، ١٨٤ .

(٧) المصدر نفسه .. ص ١٨٣ .

(٨) أحمد رأفت بهجت: مصدر سابق .. ص ٥/٨ .

(٩) حسن عبد الرسول: مصدر سابق .. ص ٢٥ .

(١٠) يوسف شريف رزق الله: مصدر سابق .. ص ١٨٣ .

(١١) عوض الجندى: المؤامرة - نشرة نادى السينما، القاهرة ١٩٧٤/٢/١٣ .. ص ١٨٥ .

(١٢) يوسف شريف رزق الله: مصدر سابق .. ص ١٨٣ .

(١٣) عوض الجندى: مصدر سابق ص ١٨٥ .

(١٤) أحمد رأفت بهجت: يوم ابن آوى أو المؤامرة .. تتابع المشاهدة - نشرة نادى السينما. القاهرة ١٩٧٦/٦/٩ ص ٥٠٧:٥١٣ .

(١٥) حسن عبد الرسول: مصدر سابق .

(١٦) د. عبد العزيز حموده: البناء الدرامى - ص ٤٧ .

(١٧) أحمد رأفت بهجت: مصدر سابق .. ص ٥١٤ .

(١٨) يوسف شريف رزق الله: مصدر سابق.. ص ١٨٣.

(١٩) ستولنيتز (جيروم): النقد الفني. ص ٤٢٤.

(٢٠) داوسن (س.و.): الدراما والدرامية.. ص ٦٢.

(٢١) ستولنيتز (جيروم): المصدر السابق.. ص ٤٤٠.

(٢٢) داوسن (س.و.) المصدر السابق.. ص ٦٢.

(٢٣) ميلر (سوزانا) سيكولوجية اللعب.. ص ٢٢.

(٢٤) ستولنيتز (جيروم): النقد الفنى.. ص ٤٣٩.

(٢٥) المصدر نفسه.. ص ٤١٩.

(٢٦) (ميرز «هنرى»: التراجيديا نظرة إلى الحياة.. ص ٦) فى المصدر نفسه.

(٢٧) ميوميك (د.سى): المصدر السابق.. ص ٢٠.

(٢٨) ستولنيتز (جيروم): المصدر السابق.. ص ٤٢٣.

(٢٩) ميلر (سوزانا): مصدر سابق.. ص ١٩١.

(٣٠) داوسن (س.و.): مصدر سابق.. ص ٦٤.

(٣١) ستيان (ج.ل.): الملهاة السوداء.. ص ٥٠٤.

(٣٢) المصدر نفسه.

(٣٣) المصدر نفسه.. ص ٤٦٤.

(٣٤) المصدر نفسه.. ص ٦١.

(٣٥) المصدر نفسه ص ٦٢.

(٣٦) المصدر نفسه.

(٣٧) المصدر نفسه.. ص ٨٢، ٨٣.

(٣٨) أندرو (ج. دادلى): نظريات الفيلم الكبرى.. ص ٦٣.

(٣٩) المصدر نفسه.. ص ٦٤.

(٤٠) هاوزر (أرنولد): فلسفة تاريخ الفن.. ص ٤٠٢.

(٤١) د. إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما.. ص ١٩.

(٤٢) هاوزر (أرنولد): المصدر السابق.. ص ٤١٦.

(٤٣) ميوميك (د.س.): المفارقة.. ص ١٢٦.

(٤٤) تم ذلك عبر إعداد برنامج التدريس الذى يقوم به الباحث لطلبة أقسام الاخراج والسيناريو والمونتاج بالمعهد العالى للسينما منذ عام ١٩٧٣.

(٤٥) دلوسن (س.و.): الدراما والدرامية . ص ٦٠ .

(٤٦) - Bach, Bert C. & Gordon Browning: Drama for Com- position, p. 505.

(٤٧) درايفر (توم): البحث الرومانسي والتساؤل الحديث.. ص ٣٣ .

(٤٨) ستيان (ج.ل.) الملهاة السوداء.. ص ٦٧ .

(٤٩) صلاح الراوي: السيرة الهلالية بين الشفاهية والتدوين.. ص ١٢٢ .

(٥٠) د. لؤلؤة: هامش في، ميوميك (د.س.): المفارقة . ص ٥ .

(٥١) ميوميك (د.س) مصدر سابق.. ص ١١ .

(٥٢) المصدر نفسه.. ص ١٥ .

(٥٣) المصدر نفسه.. ص ١٩ .

(٥٤) المصدر نفسه.. ص ١٩ .

(٥٤) - Boggs, Joseph M. . The Art of watching Films. - p. 63

(٥٥) ميوميك (دى. سى.): المصدر السابق.. ص ١٧ .

(٥٦) في، المصدر نفسه.. ص ١٢٥ .

(٥٧) دلوسن: الدرامة والدرامية.. ص ٥٩ .

(٥٨) ميوميك (دى. سى): المصدر السابق.. ص ٢٢ ، ٢٣ .

(٥٩) المصدر نفسه.. ص ٦ .

(٦٠) إضافة إلى ذلك فقد أسفرت تدريبات الطلبة ومناقشاتهم في قاعة الدرس حول تطبيقات هذا التقنين على ذات مثال موقف «العمياء»، عن تنويعات عديدة لتأثيرات درامية مختلفة أمكن لذات الموقف إحداثها في هذه الحادثة الواحدة . بينما هي نفسها . حتى غدت «حدثا دراميا» قائماً على أكثر من نوع من التأثير الدرامي. هنا كما تمكن الطلبة بيسر وسهولة شديدة لإجتياز عدد من إختبارات النقل في نهايات الأعوام الدراسية والتي ارتكزت أسئلتها حول مطالبة الطالب . عبر ساعتين أو ثلاث . بإستخدام هذا التقنين الذي درسه في صياغة أحداث درامية محتوية إما على تأثير المفاجأة، أو المفارقة.. إلخ وكذلك تغيير التأثير في نفس الحدث، بل وأيضاً العمل على إحتواء أكثر من تأثير في إعادة صياغة هذا الحدث ذاته.

(٦١) . Bal Mieke: Narratolgy. . Introduction to The Theory of Narrative.. pp. 114, 115.

(٦٢) - Ibid.

(٦٣) - Boggs, Joseph M.: Ibid., pp. 24, 25.

(٦٤) ميوميك (د.سى): المصدر السابق.. ص ١٧ .

(٦٥) ستيان (ج.ل.): الملهاة السوداء.. ص ٤٧ .

(٦٦) المصدر نفسه.

٣ - قانـــون اللعبـــة:
جـوهره فـى لعبـة التوقيـت

تعريف وسائل التأثير الدرامي:

والمقصــود بــ وسائل التأثيـر الدرامي هي الطرق التي يتم بها عـرض الموقف الروائي على المتفرج تبعا للأثر الانفعالي المطلوب التأثير به على هذا الجمهور .. وذلك حسبما يرى خالق العمل.. فقد يرى في هذه اللحظة ضرورة إثارة الرعب في نفسية المتفرج.. وقد يرى أن المطلوب مجرد إثارة تلهفه على معرفة النتائج.. كذلك قد يرى أنه من المناسب إضافة مفاجأة في هذا الموقف أو ذاك.

والذي يهمنا هنا هو أن الموقف الروائي قد يكون موقفا واحدا ولكن لكل كاتب رؤيته في الطريقة التي يرى أن يوصل بها نفس الموقف للمتفرج.. فقد يرى توصيله اعتمادا على التشويق.. وقد يعتمد على عنصر المفاجأة.. الخ.. فكما ذكرنا قد يظل الحدث الروائي واحدا لا يتغير.. ولكن كل كاتب يتناوله بالطريقة التي يراها من حيث التأثير الدرامي.. فالشاب الذي لفتت نظره فتاة جميلة بالكازينو .. ثم استجاب لابتسامتها وحركاتها حتى هم بالنهوض إلى ترابيزاتها في نفس اللحظة التي انصرفت فيها الفتاة فإذا بها عمياء تتحسس طريقها.. فما هذه إلا «مفاجأة» من حيث التأثير الدرامي .. ولكن ثمة كاتب آخر قد يقدم نفس الموقف بأن يسبقه بمشهد للفتاة وهي تدخل الكازينو تتحسس طريقها كعمياء .. ومن ثم سوف ينتفي عنصر المفاجأة الدرامية عندما تنهض أمام الشباب في النهاية متحسسة طريقها.

الآن هو أن الذى فرق بين كلتا الطريقتين هو طريقة التحكم فى عرض المعلومة.. وهى فى مثالنا هنا معلومة أن الفتاة «عمياء» .. فعندما أجل الكاتب عرض معلومة أنها عمياء ثم اختار التوقيت المناسب لإلقائها على المتفرج حققت له عنصر المفاجأة .. ولكن عندما سارع كاتب آخر بتقديم نفس المعلومة منذ البداية أصبح التأثير الدرامى مختلفا رغم أن الحدث الروائى واحد.

وهنا يمكننا الاطلاع على قانون اللعبة، الذى هو قانون التحكم فى صياغة وسائل للتأثير الدرامى عبر صياغة تقنينية نظرية وموجزة:

طريقة التحكم فى وسائل التأثير الدرامى:

إن الذى يفرق بين تحقيق تأثير درامى بطريقة معينة وبين تحقيقه بطريقة أخرى بالرغم من أن الحدث الروائى واحد فى كلتا الحالتين.. هو طريقة التحكم فى عرض المعلومات على المتفرج، وذلك من حيث:

(أ) عرض أو تأجيل أو إخفاء المعلومة..

(ب) توقيت إلقاء هذه المعلومة على المتفرج..

ثالثا - اختبار التلاعب:

بالمؤثر الدرامى بالإخراج والمونتاج السينمائى:

الآن يمكن - على سبيل التيقن - إجراء ذات التطبيق التقنينى على العديد من المواقف للحصول على النتائج المطلوبة بنفس إمكانية التلاعب المتركزة فى التلاعب بعنصر أساسى شامل هو «التوقيت/ الطى/ الإخفاء والكشف»، وهو ما يدفع بنا إلى إيراد مثال ملحق للاختبار بحيث يتوفر به كذلك عنصر المفاجأة الدرامية» ، فإذا ما أجريت عليه ذات محاولة التحوير إلى «مفارقة درامية» كان التيقن من إمكانية فعالية التقنين فى هذا الصدد.. ولكن هذا المثال الملحق ذاته هو ما سوف يتحول إلى اختبار جديد لإجراء التقنين باستخدام الوسيلة السينمائية/ الإخراج والمونتاج السينمائى فى إحداث التحوير من مؤثر درامى إلى آخر، ولكن عبر ذات التقنين .

وفيما يلي نص الموقف المثال/ محل الاختبار التطبيقي، وهو المأخوذ كذلك من مرحلة لاحقة من نفس سيناريو فيلم «عازف الكرباج» للمؤلف:

موقف مفاجأة حلاوة الأعرج

- حمل الزوج وجدي حقيبة سفره وهمّ بالانصراف مودعا زوجته العمياء الرقيقة «سامية» .. غالبت سامية دموعها وهي تودعه بحبها الجارف، خاصة عندما تحسست بأطراف أصابعها دموعه على وجهه..

- وانصرف وجدي، وفي التاكسي لم يقتصر على دموعه.

• • •

- قطع إلى لقطة كبيرة للتليفون يضرب جرسه بشكل متوالي .. والكاميرا تنفتح على المشهد ليتضح لنا أننا في الشقة نفسها..

- وسامية تتجه إلى التليفون ترفعه وترد:

- آلــــو..

- فيأتيها صوت المتحدث في صلافة وبلهجة أولاد البلد:

- المدام سامية؟..

- أيوه أنا..

- فيسألها الصوت بشغط مفاجيء:

عارفة صوتى والا لا؟

- فترد هى بضعف مؤدب:

- مش واخده بالى يافندم..

- لألألأ.. احنا هانقول أفندم من دلوقتى هانستعبط فيها!..

- سيادتك عاوز مين؟

- أنا حلاوة الأعرج..

- عاوز نمرة كام..

- النمرة اللى بتتكلمى منها.. هانستعبط؟

- فترد كنوع من محاولة التخلص منه:

- طب الأستاذ وجدى خرج مش موجود دلوقت..

- احنا مابنتعاملش مع الأزواج .. الزوجات فقط.. قلتلك أنا حلاوة الأعرج.. بتاع صحارى سيتى

- فترد متسائلة فى محاولة تذكر:

- صحارى سيتى؟

- أظن كده بقى مافيش أى فرصة للاستعباط

- وقد بدت على وجهها علامات تذكر مفاجئة فتسرع بالاستلقاء على الفوتيل بشكل انسيابى وقد بدأت ترد عليه بألفة شديدة:

- طب مش تقول كده م الأول يا معلم حلاوة؟

- وأنا كنت أعرفك منين عشان أعرف ظروفك ليه؟ أنا ماعرف مين ولا مين؟.. الحق عليكي لأنك بنت كار.. وما فيش واحدة من بنات الكار ماتعرفش حلاوة والأعرج.. دانتى انفتحتلك ليلة القدر انك هاتشتغلى معايا.. قوليلى انتى شكلك إيه بقى على كده؟.

- ومن هنا نلحظ فى رد سامية عليه لهجة جديدة لم نألفها منها من قبل.. حيث يظهر جانب خفى من شخصيتها عندما تجيبه فى دلال أنثوى:

- تعجب..

- حلوة؟..

- وشقية..

- متجهزة؟..

- ع الآخر يا حلاوة..

- ثم تسترخى أكثر على الفوتيل وهى تستمع لصوته:

- شوفى بقى أنا ماعنديش وقت للدردشة.. حكم الصيف دخل.. والسوق كابس علينا.. موسم بقى كل سنة وانتى

طيبة..

- وأنت طيب يا معلم.. ألمر تلاقى..

- راجل ضيف جديد.. لكن جيبه تقيل..

- والمطلوب ؟..

- عاوز يتمنجه..

- نمنجهه يا حلاوة..

- تلات ليالى ورا بعض..

- والعين على أنا؟.

- انتى وصاية بصراحة..

- وأنا فى الخدمة .. لكن مين يا ترى اللى وصى؟..

- مش شغلى بقى.. الراجل أول ما استقبلته فى المطار اداني نمرتك وحلف مـا يستفتح غير بيكى .. أصحابه هم اللى بلغوه عنك.. شوفى انتى بقى اتعاملتى مع مين؟

- مش مـهم بقى.. هانفكر فى اللى فـات ليه؟ قصر الكلام..

- قصره .. المدفوع باللص..

- فتهب من مكانها واقفة فى جدية رثة وبلهجة قاطعة:

- ده طمع..

- فيأتيها صوته مستهزئا:

- لألألأ.. انتى هاتســوقى فـيــهــا من دلوقتى؟

- وإذا بها ترد عليه بنفس اللهـجـة وهى تأخذ مكانها على الفوتيل مرة أخرى:

- وانتِ زعــلان ليــه يا حــلاوة؟.. بين البايع والشارى .. يفتح الله..

- هاتتحكمى فى عشان ما أنا مزنوقلك مع زبون جديد

- فتفاجئة برنة سخرية فيها نفس لهجة بنات البلد:

- هىء.. مـا الشـقق واسـعـة مـفـتـحـة.. هاتتزنقلى ليه يا حلاوة؟

- فيصيح فيها بنرفزة:

- قلنا انك وصاية..

- خلاص .. يبقى السعر وصاية..

- قصر الكلام؟..

- فجأة ترتسم الجدية على وجهها لترد:

- قصره .. ليك واحد فى المباية..

- فينطلق صوته لاعنا..

- يا بنت الـ..

- إلا أنها سرعان ما تقاطعه بلهجة أشد حدة:

- اخرس قطع لسانك.. أنا مش وقيع يا روح أمك.. أنا ما اتاكلش أونطة..

- فتسمع صوت تنهيدته كاتما غيظه:

- معلهش .. عندك حق.. طب باقول ايه؟ ما تخليهم إتنين في الماية..

- فترد عليه باصرار وثقة:

- واحد في المآية.. ولجل المعاملة الطيبة.. هاديك التاني بقشيش..

- فتبدو في صوته رنة ذهول:

- بقشيش

- بينما تسأله هي في تحد ساخر:

- عاجبك؟..

- فيأتيها صوته مستسلما:

- عاجبني..

- هنا تبتسم سامية وتعود إلى لهجتها في التدلل حيث تسأله:

- امتى يا حلاوة؟..

- قطع المتحدث إليها - حلاوة - في لقطة كتفية وهو يتحدث في التليفون من داخل كابينة عمومية ولا نتعرف على وجهه وهو يجيبها:

- النهاردة الساعة عشرة بالليل..

- بينما يستدير حلاوة وتكشف لنا الكاميرا عن وجـه حـيث نفـاجـأ بأنه وجـدى منتـحـلا هذه الشـخـصـيـة وقـد وضع منديلا على فم سماعة التليفون لتغيير صوته.. وهو مستمر فى حديثه إليها يسألها:

- تحبى فين؟..

- قطع إلى ساميـة التى ترد وهى بنفس اطمئنانها وثقتها:

- قدام البيت تضربلى كلاكس متقطع..

- قطع إليه وهو يرد:

- اتفقنا

- أوكى .. مع السلامة..

- ثم يسـمع انغـلاق الخط فـينظر إلى السـمـاعـة فى لحظة تأمل ومـعـاناة، والانفعال يكاد أن ينفجر من وجهه وهو ينظر إلى ساعته

- قطع إلى لقطة كبيرة كأنها من وجهة نظره لعقارب الساعة تشير إلى العاشرة إلا خمس دقائق.. وتنفتح الكاميرا على المشهد فإذا بهذه الساعة فى الشقة عند سامية حيث تستقبل الكاميرا سامية نفسـهـا وهى فى حـركـة دؤوبة داخل الشـقـة لنفـاجـأ بأنهـا ترتدى مـلابس

السهرة وتستعد لتزيين نفسها.

- فى نفس اللحظة التى ينفتح فيها باب الشقة حيث يدخل وجدى قادما من الخارج وما أن يراها فى ملابس السهرة حتى تبرق عيناه ذعرا وأسى بينما هى تبتسم له:

- انت جيت؟..

- فلا يرد وجدى.. بينما تستمر هى فى خطواتها لاستكمال ملابسها وليس هناك إلا صوت وقع أقدامها مع صوت دقات الساعة الرتيبة.. ووجدى ما زال يرقبها بنفس الذعر وهى تسأله بابتسامتها:

- ما بتردش ليه؟

- فيسألها وجدى:

- انتى خارجة والا إيه؟

- ها أخرج أروح فين؟..

- شايفك متزوقة ع الآخر..

- فتجيبه متسائلة بروح مرحة:

- بلاش يعنى؟..

- فيكتم غيظه ضاغطا على شفتيه وهو ينظر إليها بعيون فيها التنمر ثم يسألها:

- ما حدش سأل عليا النهاردة؟

- لأ..

- وهى مستمرة فى خطواتها المتواصلة فى نشاط لتزين نفسها وتركب الحلق فى أذنها، وبينما هو يرقبها بعيون مركزة تسأله:

- انت مش ها تنزل الليلة

- والا إيه؟

- مكسل النهاردة..

- فإذا بها تتوقف فجأة ملتفتة إليه:

- مش عوايدك..

- ولكنه لا يجيبها وإنما يسألها فى توتر مكتوم..

- ما حدش اتكلم فى التليفون خالص؟

- لأ

- ويرقبها بغيظ وهى مستمرة لا مبالية ترش الكولونيا على نفسها بالبخاخة فى استمتاع بينما يستطرد وجدى سؤاله فى الحاح أكثر توترا:

- قصدى يعنى ما حدش كلمك انتى فى التليفون؟..

- فترد عليه متسائلة فى ابتسام:

- يعنى حد اتكلم وهاخبى عنك؟.. الساعة كام معاك؟..

- فيرمق ساعته وهو يرد:

- تسعة ونص..

- لسة بدرى

- فينهض من مكانه مذعورا متسائلا:

- ليه هو اللى بدرى؟..

- على ميعاد نزولك..

- قلتلك مش نازل..

- جايز تغير رأيك .. لأنك اتعودت تقضى الليل بره..

- وانتى مش خارجة النهاردة خالص؟

- كنت قلتلك يا وجدى.. انت فيه حاجة معينة شاغلة دماغك؟

- لا أبدا..

- ثم يصمت لحظة.. ويتردد قليلا فى محاولة للنطق حتى يحزم أمره وينطق فى صعوبة ومجازفة:

- بس أنا متأكد انك رديتى على التليفون النهاردة..

- من جهة رديت فأنا رديت..

- فيتنفض كل جسمه فى ثورة عارمة مفاجئة:

- طب بتخبى على ليه؟

- فتلتفت إليه على الفور بنفس درجة حدته ثائرة:

- أنا اللى باخبى عنك والا أنت اتجننت؟.. كنت فاكر انى مش هاعرف صوتك فى التليفون؟

- وترتسم على وجهه علامات المفاجأة المبالغة حيث لم يكن يتوقع أنه هو الذى وقع فى المقلب وليس هى..

- فى نفس اللحظة التى تواصل هى فضفضتها بالكلام الثائر حيث تنفجر فى قمة جنونها وهستيريتها لتفاجئه بأعلى ما أوتيت من صوت صراخها المجنون فى وجهه:

- آخرتها بتشك فى يا وجدى وبتعملى امتحانات فى التليفون؟ .. أنا اديتك حياتى لأنك اديتنى حياتك.. ومع ذلك بتتجنن وتبتدى تشك فى عشان ما احنا مش لاقيين اللقمة ناكلها.. ولو .. ولو يا وجدى.. ولو حتى حياتنا ع القبر يا وجدى مش أنا اللى أعمل كده.. مش الإنسانة اللى بتحبك وتعبدك.. مش أنا يا وجدى ليه عملت كده؟ .. حصل فى الدنيا ايه يخليك تعمل كده؟ .. ليه؟ .. ازاى؟ ليه حاولت تحطمنى؟ .. ليه؟ بتمتحنى فى التليفون؟ .. كنت

متوقع إيه؟ .. كنت متوقع انى هاخونك عشان القرش؟ ملعون أبو القرش لكن تعيش اللحظة الحلوة اللى بينا يا وجدى..

- بينما يكون وجدى قد وصل قمة ذهوله ودموعه وانهياره إلى جوار قدميها ممسكا بكفيها كأنه فى لحظة طلب الغفران وهو مفغور الفاه لا يملك نطقا ولا يستطيع كلمة..

- وهى قد انهمرت الدموع من عينيها رغم العصبية الرهيبة التى وصلت قمتها على وجهها

- ويدها بدأت تتلمس شعره بحنانها وحبها الجارف له رغم اللحظة المشوبة بالعصبية..

- وهو منهال فى تقبيل يدها فى صمته ودموعه وعصبيته..

- وهى أيضا لم تعد تملك إلا أن تجد نفسها منهارة فى حركة انسياب بطىء ناحيته..

- حتى قبلة عارمة بينهما وهما على السجادة فوق الأرض..

- وتدور حولهما الكاميرا فى ديناميكية رومانسية صاخبة أثناء قبلتهما ولحظة حبهما الجارف..

الاختبار/ التعقيب على لعبة حلاوة الأعرج

بالطبع قد أصبح واضحا في هذا الموقف ذلك العنصر الذى أدى إلى احداث تأثير المفاجأة/ اللعبة الدرامية، عندما تم «الكشف» عن وجدى متحدثا بالتليفون، بعد أن كان عنصرا الإيحاء والتوقع يقودان ويشيران مباشرة إلى شخصية أخرى مصطنعة هي شخصية حلاوة الأعرج .. وهنا لن يبدو ثمة اختلاف حرفي أو تقنى في إحداث هذا التأثير عن ذلك الذى تم اجراؤه في ذات مشهد بداية «عازف الكرباج»، وبالتالى فإن إمكانية التلاعب لتحويل المفاجأة إلى مفارقة، هي ذاتها الواردة هنا كإمكانية للتحقق، بحيث إنه إذا ما تم إلقاء (كشف) معلومة أن وجدى هو المتحدث بالتليفون منذ بداية الموقف لتحولت لعبة التأثير فورا إلى المؤثر الآخر وهو المفارقة الدرامية، إذ يصبح المتفرج بعدها على علم بمعلومة أن المتحدث بالتليفون هو وجدى وليس من يسمى حلاوة الأعرج، بينما سامية لا تعلم ما يعلمه الجمهور، وهو ما يمثل شرط تحقيق المفارقة الدرامية، وبدليل أن هذا التأثير نفسه قد حدث في ذات الصياغة الحالية للموقف حالما تم إلقاء معلومة أن وجدى هو المتحدث في التليفون، فما أن التقيا (وجدى وسامية بالشقة) حتى كان ما يجرى بينهما عبارة عن لعبة «مفارقة درامية» قائمة على علمنا – نحن الجمهور – بأن المتحدث هو وجدى أما سامية فلا تعلم ذلك. هذا وحين يتم إلقاء معلومة (كشف) أن سامية كانت على علم (بالاستنتاج) تقع المفاجأة / اللعبة الناتجة عن الإخفاء سلفا لكونها كانت تعلم، حيث ذهبت المعالجة بالحوار لردود سامية في التليفون إلى العمل على إخفاء استنتاجها هذا عنا – نحن الجمهور – لحين توقيت إلقاء المعلومة بهدف إحداث التأثير بالمفاجأة.

ليس إذن هناك ما هو إضافة شرح جديد في هذا الاختبار عن سابقه بأكثر من التأكيد حتى الآن على إمكانية تقنين اللعبة/ التأثير الدرامي، ولكن ما يتوجب التأكيد عليه الآن – إضافة إلى ما سبق – هو دور الوسيلة السينمائية/ الإخراج والمونتاج السينمائي في تحقيق مثل هذه التلاعبات. ذلك أنه إذا كانت بعض هذه التلاعبات يمكن أن تتم عبر عناصر الكتابة، مثلما أشرنا إلى صياغة الحوار في إحداث المفاجأة في هذا المثال، فإن إمكانات الإخراج السينمائي عامة، وما يتركز منها في التقطيع (الديكوباج) أو (الميزانشوت) .. Mise-en Shot خاصة، ومن ثم امكانية المونتاج

كذلك، إنما يمكنها أن «تلعب» دورا مؤثرا وحاسما فى هذا الصدد، حتى بالرغم مما قد تمت كتابته، بل والأبعد من ذلك، أنه ممكن حتى فى مرحلة المونتاج، بالرغم مما قد تم تصويره وليس فقط بالرغم مما تم كتابته، وذلك طالما أنه قانون التوقيت/الطى/ الاخفاء والكشف، الذى تمتلك ناصية التلاعب على أساسها إمكانات الإخراج والمونتاج السينمائى.

إن مخرج مشاهد هذا الموقف، لو أنه صور لقطة حديث وجدى بالتليفون على اعتبار أن موقعها سيكون مبكرا منذ أول رد لسامية على التليفون، استهدافا لتأثير مفارقة درامية، إنما يمكنه – المخرج – كذلك أن يعيد صياغة اللعبة/ التأثير حال ممارسته لمونتاج المادة المصورة فعلا. فهو بمجرد أن يحذف تلك اللقطة المبكرة لحديث وجدى فى التليفون انما يقلب التأثير من مفارقة إلى مفاجأة، طالما أنه «حذف» أى «أخفى» و«أجل» لحين «توقيت» آخر يلقى فيه تلك المعلومة. هذا كما أن العكس بالعكس صحيح، لو أن التصوير قد تم بناء على هذا «التأجيل» إذ يكفى فى مرحلة المونتاج أن يقدم لقطة واحدة تصبح مبكرة، فيتحول التأثير من «مفاجأة» هى التى كان مخططا لها منذ صياغة المخرج لتقطيع لقطاته، إلى «مفارقة» درامية عندما جلس إلى طاولة المونتاج.

هذا ولكن الأمر فى إمكانية الإخراج لا يتوقف عند مجرد التلاعب بتوقيت وضع اللقطة فى سياق التتابع، وإنما ينسحب كذلك على كل عناصر إخراج اللقطة ذاتها، ذلك أن «لقطة كتفية» لحديث وجدى فى التليفون كفيلة باخفاء المعلومة (وجهه) ومن ثم تحقق الأثر/ اللعبة. بينما يختلف الأثر تماما لو أن اللقطة كانت عامة ومواجهة تماما لوجه وجدى. كذلك فإن حركة الكاميرا أو الأشخاص فى داخل اللقطة هى بدورها إمكانات تلاعب فى التوقيت/ الطى/ الإخفاء ثم الكشف. وعلى سبيل المثال فإن اللقطة الكتفية لوجدى متحدثا بالتليفون هى «إخفاء لمعلومة» أن وجدى هو المتحدث، لكن بعد عدة جمل حوارية فى داخل نفس اللقطة وإذا ما تحركت الكاميرا شاريوه قصير لتكشف عن وجه وجدى، فإن ثمة تأثيرا لمفاجأة سوف يحدث (ويمكن كذلك أن يستدير وجدى كاشفا عن وجهه للكاميرا مع ثباتها). إضافة إلى ما نذكر به مرة أخرى، من أن المخرج سيمكنه أيضا فى حالة المونتاج أن يحذف جزء اللقطة

الذى به الحركة/ الكشف، وذلك تلاعبا بتوقيت إلقاء المعلومة إذا ما ارتأى المخرج فيما بعد أفضلية «التأجيل» ومن ثم تأجيل مفاجأة أن المتحدث هو وجدى.

وسوف لا تقف إمكانات التلاعب عند حد، رغم أن للتقنين حدا، على عكس إمكانية الطلاقة الإبداعية للمخرج والتى تبدأ فى استثمار إمكانية التقنين منذ امتلاكه للنص المكتوب، حيث بإبداعه يمكن أن يثرى بالكثير فى اللعبة. فمثلا لو أن النص المكتوب قد حدد اللحظة التى يتم فيها إلقاء معلومة أن المتحدث بالتليفون هو وجدى، فإذا بالمخرج المبدع، وعندما يكشف بالكاميرا عن المتحدث بالتليفون نجد أنه ليس وجدى، وإنما أحد البلطجية من العاملين مع الأخ الأكبر فى معرض السيارات.. وتنفتح الكاميرا على المشهد (تراك أوت.. أو زوم أوت) لتصبح إزاء لقطة أوسع فيظهر الأخ الأكبر.. وأيضا إلى جواره يقف وجدى معانيا بقسوة، وهو يستمع إلى الحوار الدائر فى التليفون من خلال سماعة أخرى. ولسنا فى حاجة كذلك إلى تكرار توضيح امكانية التلاعب مجددا بنفس هذا المؤثر فى مرحلة المونتاج، باعتباره الإمكانية السحرية هنا، «وفى كتاباته الأولى كان آيزنشتاين يعتقد أن [٦٧] أصغر وحدة للفيلم هى اللقطة وأن كل لقطة تعمل كلعبة من ألعاب السيرك أى أنها تحدث تأثيرا سيكولوجيا معينا يمكنه أن يتحد مع اللقطات الأخرى المجاورة ليبنى الفيلم.» – وفى إطار هذا الفهم وشرحه المجازى باللعبة، تحدد موقفه فى موضوع العلاقة بين العناصر المختلفة التى يتكون منها إخراج الفيلم السينمائى، حيث «نادى آيزنشتاين بأن يعمل كل عنصر كلعبة من ألعاب السيرك تختلف عن اللعبات الأخرى ولكنها تساويها [٦٨] فى قدرتها على أن تحدث فى المشاهد تأثيراً نفسيا دقيقاً.»، وبما يدفع إلى مناقشة وتحديد نتائج الاختبارات بدقة.

النتيجـة:

تقنين اللعبة «ممكن» فى الإبداع السينمائى

إن ماسبق اختباره تطبيقيا لا يعدو كونه محاولة الإجابة على سؤال الصيغة العامة لمشكلة البحث الإشكالية، وذلك حول «مدى إمكانية» ممارسة التقنين عبر العملية الإبداعية للفيلم السينمائى. هذا وقد أثبتت الاختبارات المبدئية – مع تعمد تبسيطها

لأغراض البحث – أن ذلك «ممكن»، ودائما هو «ممكن» بصرف النظر «مرحليا» عن كونه التقنين الممكن عبر ما هو سائد، وليس عبر كونه تقنينا لتجديد إبداعى، حيث تصبح تلك خطوة تالية فيما بعد هذا التقنين.

ولكن هذا التيقن؛ من «الممكن» فيما هو سائد؛ سرعان ما يستدعى قضية الخلاف المذهبى فى توجهات الجمالية السينمائية فى الإطار السائد نفسه، وبما يمكن اختزاله إلى توجهين: أحدهما يقول بالمونتاج عمادا لجمالية السينما، بينما لا يتوقف الآخر عند هذه المونتاجية، وأيا كانت التمايزات النوعية داخل كل توجه منها. أما بحث «الممكن» عبر هذا البحث فإنه سرعان ما يثبت نفسه كذلك فى أى من هذين التوجهين الرئيسيين، طالما أن عنصر «التقنين» يثبت نفسه فى ممارسة أى منهما، من خلال وضوح هذا التقنين باعتباره إمكانية تلاعب بـ «التوقيت» كما تم بحثها بالاختبارات التطبيقية لصناعة وسائل التأثير الدرامى بشكل خاص، وبالإخراج والمونتاج السينمائى عامة.

يبقى إذن أن يتم صياغة الاختبار (تقنين اللعبة «ممكن» فى الإبداع السينمائى) فيما هو سائد بتوجهاته، أى بما هو كذلك لعبة تقنين «ممكن» مهما اختلف التوجه الجمالى للإبداعية السينمائية.

(أ) اللعبة المونتاجية:

نموذج السبق النظرى على الإبداع الفيلمى:

طالما لا يمكن أن يكون هناك خلاف على أن المونتاج السينمائى «فن» أى أنه «ممارسة إبداعية»، وأنه إذا كان ثمة خلاف فهو إما حول قضية اعتباره صيغة التفرد الإبداعى للسينما بين الفنون، وأما أنه خلاف بين التيارات والاتجاهات بداخل كونه «فنا» دون أن يمس كل ذلك كون المونتاج «فن إبداعى».. فنستطيع بالتالى أن ننتقل على سبيل الاستيضاح إلى مجرد مثال واحد فى فن المونتاج السينمائى الذى يقوم برمته على سبق واضح للنظرية على الإبداع، سواء منذ اكتشف الأمريكيان بورتر وجريفيث أول قطعات مونتاج موظفة، أو منذ اكتشف الروس وعلى قمتهم آيزنشتين الفعاليات الجمالية لإمكانات هذا المونتاج – أى منذ صاغها آيزنشتين فى نظريات

جمالية تبعتها العديد من النظريات المختلفة والمتوافقة والكاملة التضاد معها. ومن ثم فالتطبيقات الشارحة لهذه النظريات انما تذخر بالعديد من الأمثلة، لكن لسياق التقرير فقط سوف ندع ايزنشتين يشرح لنا مثالا واحدا عندما يستشهد «بأمهر عمل في المونتاج نفذه (بوبتلر)، ولقد كان ذلك في فيلم (دانتون)، وهو أحد الأفلام الواردة من ألمانيا، ومن تمثيل (اميل جانينجز)، فطبقا لما تم عرضه على شاشتنا رأينا مشهدا [٦٩] مؤداه أن (كاميل ديزموليتز) قد حكم عليه بالإعدام بالمقصلة، فيندفع دانتون بانفعال شديد إلى روبيسبير الذي يستدير ثم يمسح عن وجهه دمعة، فتقرأ التعليق المكتوب بعدها يقول ما معناه تقريبا: هكذا اضطررت باسم الحرية أن أضحى بصديق..» - ويفاجئنا آيزنشتين عندما يتحدث عن النص الألماني الأصلي للفيلم متسائلا: «من يستطيع أن يخمن أن هذا الدانتون عندما جرى إلى (روبيسبير) انما بصق في وجهه[٧٠]؟.. بل وأن هذه البصقة هي نفسها الدمعة التي مسحها روبيسبير من على وجهه بالمنديل؟.. وأن التعليق المكتوب كان يعني ويشير إلى كره روبيسبير لدانتون، وهي نفس الكراهية التي بسببها حكم في النهاية على دانتون بالإعدام بالمقصلة؟..

هكذا انقلب مغزى المشهد بأكمله رأسا على عقب، لمجرد قطعين بسيطين». حيث يقصد آيزنشتين حذف اللقطة التي بها «البصقة»، والتي كان من شأنها أن تغير كل المعنى، بل واتجاهات الأحاسيس ناحية الشخصية الدرامية.. أي أنها عملية إعادة للإبداع السينمائي تحققت بناء على بديهية نظرية يعرفها كل فنان سينمائي والتي يصوغها آيزنشتين بعبارته: «انه لمن البديهي لأي شخص توجد بين يديه قطعة من الفيلم كي يضعها في مكانها المناسب[٧١]، أن يعرف بالخبرة، أن هذه القطعة سوف تبقى محايدة على معناها، حتى بالرغم من كونها جزءا من تسلسل مرسوم ومخطط له [٧٢]، وهي تبقى هكذا إلى أن توصل بقطعة أخرى، فتكتسب فجأة معنى آخر، فتنقله مختلفا تماما عما كان محددا لها عند التصوير» وهي ذات كلمات آيزنشتين التي إن عبرت عن خبرة في هذا المفهوم إلا أنها ذاتها المصاغة على هيئة نظرية يكتسبها السينمائي لتقوده - سبقا - في إبداعاته.

وحتى عندما يتم الحديث عن شاعرية السينما ضمن توجه قائم أساسا بأن «السينما [٧٣] شاعرية في جوهرها»، فإن ثمة تسليما كذلك بأن «هذه الشاعرية لا

يمكنها أن تعبر عن نفسها كليا إلا عبر وعيها لتآخيها مع الشاعرية الموسيقية». وهذا «الوعي بالتآخي» هو ما عبر عنه اميل فييرموز صراحة بقوله: «بوسعنا أن نطر في تركيبة أي فيلم على القوانين التي تحكم تركيبة أي سيمفونية على الإطلاق» ويقول فييرموز «أن قوانين الحركة الموسيقية (٧٤) تنطبق على ما يسميه (اللحن المضيء) ولنذكر هنا أن جانس كان يقول (موسيقى الضوء) فيما كان شووب يتحدث عن (اللحن الصامت)» ومن ثم «... يجب معرفة كيفية بناء تتابع اللقطات بتنظيم عملية تتابعها وعودتها،..)»... وبالاجمال على ما يشير إليه هنري آجيل «ان على (٧٥) السينمائي الحقيقي (وهو ما سيفعله آيزنشتاين بالتحديد) أن يعثر على الإيقاعات ودرجات الكثافة الضرورية، عليه أن (يحسب بدقة الحدود القصوى لإلحاح لازمة تشكيلية معينة في مشهد ما ومن ثم يعرف متى يتخلى عنها في اللحظة الملائمة غير مبكر ولا متأخر». وهكذا.. لكن لأن البحث ليس بصدد استعراض النظريات الخلاقة للمونتاج والتي تصاحبها دائما – من الناحية الدراسية – كثير من الأمثلة الشهيرة، لذلك سوف نكتفي بهذا التدليل على إمكانية التحقق الإبداعي بالمونتاج المسبوق بنظرياته الخلاقة، مؤكدين ذلك بأن ما قيل من تقنين الألعاب الدرامية ، سوف ينسحب بالتالي على ما تم الإشارة إليه بالتحليل التطبيقي في المونتاج ، حتى أنه «وفي نشرة (معهد الايديك) الصادرة في حزيران ١٩٤٧ يضع (٧٦) «بيار موريل – ملبورن» جدولا يتعلق بالتوليف يستند فيه إلى كتابات بودوفكين وسبوتيسوود، وتيموشنكو وآرنهايم ولودوكا». وهنا وإذا ما قيل عن المونتاج «لعبا» فليست ثمة مفاجأة جديدة في مثل هذا التوصيف، فحتى بيلابالاش في كتابه نظرية الفيلم، وهو الكتاب الأساسي في نظريته المتماسكة المبنية على المونتاج، إذا به يكشف لآيزنشتين عما اعتبره مبالغات عنده و«يندد بمبالغة البعض في اللجوء إلى نمط من التوليف يصبح لعبة قائمة في ذاتها (٧٧)، إذ يجعل السينما نوعا من الكتابة الهيروغليفية –» ولكن كذلك ومع أن بيلابالاش يبدو محاولا التمايز في التحليل النظري كقوله «باختصار إن على فن السينما أن يظل فن إيحاء لا فن فرض، فن عرض لا فن رمزية» فإنه في واقع الأمر ومن حيث التوفر على مبدأ التقنين «فإن ثمة التقاء بينه وبين آيزنشتين وبودفكين بما يعود بنفس التوصيف على ما جاء في تنظيرات بالاش ذاته من كون

عملية التوليف – على الأقل مجرد مساوية للألعاب، وأما فى نموذج آيزنشتين نفسه فسرعان ما ينسحب التوصيف كذلك على شتى التقنيات التنظيرية فى جمالياته الفيلمية، فما أن يعرض آجيل لنظرية آيزنشتين عن التعارضات المختلفة للأشكال السينمائية (صراعات الاتجاهات الخطية، المستويات، الكتل، العمق، صراع الضوء والإيقاع، الصراع المكانى) وما أن يذكر باقتباس آيزنشتين لصور ونماذج من أفلامه للشرح والتدليل حتى يأتى تعليق آجيل بما نصه: «أن ثمة هنا تفكيكا وإعادة توزيع للمكان تبعا للعبة خطوط وتنسيق للكتل والأحجام [٧٨] يذكر بمفاهيم العدد الذهبى» – كذلك أيضا يبدو آيزنشتين «وكأنه فى مسعى للعثور على عدد ذهبى جديد [٧٩] وعلى تناسق مثالى، لدى تعرضه لجمالية الفيلم الناطق وذلك عبر «توطيد نسب متناسقة بين الصورة والصوت عبر ايجاد المقاييس والمناهج التى ستبدى فعالة... ويميز آيزنشتين هنا بين عدة مناهج تنسيقية (المنهج المقياسى، المنهج الإيقاعى، المنهج اللحنى، والمنهج النغمى).

(ب) اللعبة السينمائية/ التوقيت:

ليس بالمونتاجية وحدها:

على وجه العموم، ولكى يمكن تجنب الخوض فى الاختلاف الأسلوبى بين اتجاهى: المونتاجية/ آيزنشتين، وعمق المجال/ بازان، فإنه يمكن الاستناد فقط على الجانب الذى يقر بالمونتاج فى نفس نظرية عمق المجال عند بازان، أى بما يشمل الأسلوبين فى الحقيقة، وحيث فى هذا الجانب «يمكن[٨٠] تعريف القصة (ومن ثم التتابع الدرامى) بأنها العلاقة الزمنية بين أحداث انتخبت بعناية» – سواء تم تقديم هذه الأحداث بالتتابع المونتاجى أو عبر عمق المجال للقطة العامة، أو بكليهما تبعا لعملية الإدراك السيكولوجى للواقع، فإن مادة المبدع الدرامى السينمائى تبقى عبارة عن العلاقة الزمنية بين الأحداث (وهى علاقة تستتبع بالطبع علاقات الأمكنة) وبما سوف يعنى بعد أن اختبار أن العمل على هذه المادة الزمنية هو تلاعب بالتوقيت.

ان وجود عنصر «التوقيت» كعامل حاسم/ أداة، فى تشكيل المؤثرات الدرامية، إنما يشير إلى الخامة/ الزمن الفنى، الذى يعبر بدوره عن إمكانية الخلق لدى تشكيله، وبما

مستويات الفيلم/ الفن عاملا فنيا خلاقا، بل هناك من يذهب إلى القول باعتباره العامل الفيصل فى ماهية وفى كينونة الفيلم كفن، مثلما يقرر ذلك المخرج السينمائى أندريه تاركوفسكي لدى إجابته المباشرة على ما تتشكل منه الصورة السينمائية، حيث «يصبح الزمن فى السينما الأس (٨١)، كالصوت فى الموسيقى، واللون فى الفنون التشكيلية، والشخصية فى الدراما» - وحيث كذلك: «مع أنه يمكن التكلم بلا نهاية عن الطبيعة الجامعة للسينما. الشىء الأساسى والمسيطر فى الصورة الفنية السينمائية هو الإيقاع (الريتم) المعبر عن مجرى الزمن داخل اللقطة، ومجرى الزمن يظهر ويكشف عن نفسه فى سلوك الشخصيات والتفسيرات(٨٢) التعبيرية والصوت.» ذلك إذ يذهب تاركوفسكي إلى أبعد مدى فى شرحه: «فمن الممكن تخيل فيلم بدون ممثلين وبدون موسيقى أو ديكور وبدون مونتاج، إذ يكفى فقط الإحساس بجريان الزمن داخل اللقطة، وهذا ما سيكون سينما حقيقية، كما ظهر فى وقت ما فيلم (وصول القطار) للأخوين لوميير أو فيلم لأحد ممثلى Underground الأمريكية فيلم تضمن فعالية مدهشة وغير متوقعة، إذ نرى فيه ولوقت طويل رجلا نائما حتى لحظة إيقاظه».

ولسوف نقبل - لأغراض البحث - بتلك النظرة التى تقر بكل الاتجاهات، باعتبارها جميعا تدخل فى اطار «الفن» وإن تمايزت فيما بينها، على ما يذهب الشاعر ناظم حكمت الذى يرى «فى السينما تياران» واضحان (٨٣). فلو أخذنا مثال الأدب لوجدنا تيار تشيخوف وتيار موباسان. إن اتجاه أنطونيونى يقترب من تيار تشيخوف، أما الاتجاه الآخر فإنه أقرب إلى البناء المبرهن بالدلائل الذى نصادفه فى أسلوب موباسان، وأعتقد أن كليهما جيد إذا أنجز بشكل حسن..» .. لذلك، وفى مقابل ما يعرف عادة بـ «المونتاجية/ آيزنشتين، وتارة أخرى بـ (الشكلية)، وحيث «وضع بازان ما يسمى (٨٤) بتقنية (عمق المجال، الذى يسمح لحركة أن تتطور فى وقت طويل وعلى مستويات مكانية متعددة». والذى يعنى فى بساطة أنه «إذا بقيت بؤرة عدسة الكاميرا حادة إلى مالا نهاية يكون للمخرج الخيار فى بنائه لعلاقات درامية متشابكة فى داخل الإطار(٨٥).. Mise en Scene بدلا من علاقات بين الأطر (المونتاج)». أى من حيث كون «ان مصطلحى (عمق المجال) و(المونتاج)

أيضا فى اختبار بمثال حول إمكانية (اللعبة/ التوقيت) فى الأسلوب الثانى/ عمق المجال.

وبصدد المثال المطلوب نلتقى لدى أ. سوركوفا بما نلتقطه ونطرحه كما لو أنه بمثابة الشرح التأكيدى لهذه المقولة من ناحية وبما هو التمثيل لمفاجأة درامية من ناحية أخرى، فى نفس الوقت الذى هو إبداعية فيلمية وذلك من «فيلم باسكال أوربيه المؤلف من لقطة واحدة ولمدة عشر دقائق[٨٧] فى البداية تسجل الكاميرا حياة الطبيعة وعظمتها وسكونها وعدم مشاركتها فى قلق الإنسان ودوافعه وغرائزه. وبعد ذلك وبحركة رائعة ومتقنة تظهر أمام أعيننا بهرجة لنقطة صغيرة نفهم منها أن هناك رجلا نائما على الحشيش على سفح الهضبة. وهنا تتدفق الروابط والعلاقات الدرامية فورا، وسرعة الزمن تتناسب وسرعة سعينا لمعرفة من ينام على الهضبة. نحن نقترب إليه مع الكاميرا بحذر شديد. وفى النهاية نعرف أن ذلك الشخص ميت، بل مقتول (مفاجأة)، هذا ثائر نائم نوما أبديا فى أحضان الطبيعة الرائعة التى لم تكن مشاركة فى عملية قتله. عندما ندرك ذلك تعود بنا الذاكرة فورا إلى الأحداث التى كانت السبب فى خلق هذه القصة على الشاشة. تتشكل لدينا مجموعة كاملة من الصور الفنية. يتجمع فيها، كما فى النواة كل الأحداث التى تهز عالمنا اليومى،، وهكذا تخلق لعبة التوقيت أثرها عبر اتجاه عمق المجال، واستنادا على أثر المشاهدة الفيلمية ذاتها، باعتبارها الميدان الذى يجمع المجالين فى نهاية المطاف.

«عند آيزنشتين تشبه مشاهدة فيلم إحداث سلسلة معينة من الصدمات[٨٨] التى تأتى من كل عناصر الفيلم المختلفة لا من القصة فقط.» أى ما يعنى التوجه مباشرة إلى موضوع الإخراج السينمائى ذاته فى تحقيق نفس الغرض، لكن آيزنشتين نفسه الذى نجد لديه إقرارا ضمنيا ومباشرا فى آن واحد بمبدئية التوقيت من ناحية وبما اعتبرناه الإمكانية الأساسية فى صناعة وسائل التأثير الدرامى، هو آيزنشتين نفسه الذى «سخر فى حياته العملية المبكرة من[٨٩] صانعى الأفلام الذين كانوا يستخدمون اللقطات الواسعة. ما الذى نستفيده من استمرارنا فى النظر إلى حدث بعد أن يأتى مغزاه بتأثيره ؟.» - ومع ذلك يمكن التيقن بأن المسألة ليست فى كونها «مونتاجية»

السينما، أو في سينما «اللقطة العامة» وإنما في مبدئية «التوقيت» ذاته، وأيا كانت منهجيته السينمائية أو الجمالية، إذ يمكن أن تتضح فعالية مبدأ التوقيت/ اللعبة في مجال اللقطة العامة لتحقيق المؤثر الدرامي المستهدف وبما لا يتناقض – كذلك – مع تساؤل آيزنشتين نفسه حول ذلك الذي نستفيده من استمرارنا في النظر إلى حدث بعد أن يأتي مغزاه بتأثير، حيث لا يمكن النظر إلى حدث – أي حدث – باعتباره «الثبات» حتى ولو كان محتوى اللقطة ثابتا صوريا (لوحة مثلا) إذ يتنافى ذلك مع جدلية الزمن والمكان، وبما يطرح إمكانية التلاعب/ التوقيت الفيلمي لدى الإخراج السينمائي.

إذن لا ينطبق مبدأ التوقيت/ اللعبة هذا على اتجاه بعينه. ففي الطرف المقابل لسينما تاركوفسيكي أو هيرتزوج وأشباههما توجد سينما المونتاجيين/ آيزنشتين، والتي رغم تضادها مع هذه السينما الجديدة إلا أن مبدأ التوقيت/ اللعبة يظل واحدا وإن اختلفت جمالية الأسلوب السينمائي، فمن حيث التضاد ها هو آيزنشتين يضرب مثالا: «لنفرض أنه يتحتم عليكم عرض جثة راقدة في غرفة [٩٠] فإذا قدمتم هذه اللوحة بلقطة عامة واحدة، فإن المشاهد سيبدأ بالنظر كيفما يشاء.. كما وأنه يوجه انتباهه للشيء الذي يريده هو وليس للشيء الذي تريدون عرضه أنتم». ومن ثم يقدم آيزنشتاين المعالجة الأخرى كما صورت فيما قبل الحرب: «يبدأ المشهد[٩١] من زاوية الغرفة حيث يقع الحذاء. بعد ذلك عرضوا لنا ساعة تتكتك. نافذة وستائر مسدلة. يد متدلية من فوق السرير، وبعد ذلك فقط عرضوا انسانا راقدا على السرير ملوث الرأس» ليعلق آيزنشتين بأن المتفرج في هذا التخطيط سوف يرصد توالي اللقطات باهتمام شديد.. واهتمامكم يمس بـ: غموض الحدث القادم» أي لعبة الإخفاء/ التوقيت، وهو ما يجري آيزنشتين تحليله مقرا أن «في كل لقطة كبيرة[٩٢] يحدث انعطاف، حركة، لكن اتجاه سير الحدث غير واضح، فهو يتصاعد ليس في الخط الذي تريدون توجيهه في البداية، بل ينعطف في اتجاه آخر».

وحتى إذا ما قيل بالتقابل مع ما يسميه ميخائيل روم: فيلم – التأملات، باعتباره يعلن مطمحه في تحقيقه في مقابل ما يقوله: «لقد سئمت الأحداث ولا أريد أية علاقة مع أفلام تستند أساسا على تساؤلات[٩٤] كالتالية: ماذا سيكون؟ من هو الجاني ؟ ماذا

حدث؟ من الذى خلق الاخر؟ من هى المراة الخائنة؟ كيف سينتهى كل هذا؟.. هذه المسائل لم تعد تهمنى. السينما وسط للتفكير. وأود إخراج فيلم - التأملات.، - فها هنا أيضا يصبح استهداف التفكير/ التأمل، هو أيضا لعبة، ولعبة قائمة على توقيت للتأمل، وتوقيت عرض أو إخفاء، وإلا فكيف يتحدد أساسا ما يهدف المخرج إلى إثارة التفكير فيه.

وأما من حيث منطق المعالجة الفنية، فإن آيزنشتين يستند إلى أنه من حيث المنطق لا يوجد فى الحياة كشف تتابعى عن الأحداث أبدا، - مؤكدا بذلك مبدأ الطى/ توقيت القاء المطومة فى المعالجة الفنية.

وهكذا يمكن أن يذهب مبدأ «التوقيت» إلى عمومية لا تتوقف عند اتجاه سينمائى بعينه، بل ولا يمكن فى هذه الحالة وقفه على لعبة التأثيرات الدرامية وحدها، وإنما سوف يغدو فى عموميته: الأداة/ اللعبة، عبر اتجاهات مضادة لما سبق أن أسماه البعض - بالنظرة الدونية للعب - ألعابا درامية، فغير ناركوفسكى، وعلى سبيل المثال، يمكن التوقف لدى واحد من طليعيي السينما الألمانية هو هيرتزوج لنكتشف دور التوقيت/ الأداة فى جمالية إخراجه السينمائى، فها هو بيتر جامباسينى يذكر عنه بالتفصيل صراحة: «أن هيرتزوج[٩٥] لا يتخم الشاشة بالصور فإذا وقع اختياره على صورة ما فإنه يتركها زمنا كافيا لإحداث التأثير المنشود، فما قد يبدو فى بعض الأحيان لقطة عادية يكتسب دلالة جديدة إذا أعطى المرء زمنا كافيا لإنعام النظر فيها. ففى «أغيرا» مثلا يسير الفاتح المشؤوم جنبا إلى جنب مع عازف الفلوت الهندى الذى يعزف لحنا بسيطا هادئا بإلحاح يبدو فى البداية غير ذى معنى. وإذ يتطلع أغيرا حوله يتحول انتباهه، لكن انتباهنا لا يتحول. ان الانقطاع فى الفعل وهذا الفاصل الطويل يمدانا بفرصة هامة للتأمل فى طبيعة هذا المجنون الذى يستحوذ على انتباهنا، ليس هناك الكثير من صانعى الأفلام الذين يستطيعون أن يقدموا للمتفرج فاصلا مريحا دون أن تقع أفلامهم فى التوقف أو الضعف، فالأمر يحتاج إلى شعور بالغ الرهافة وحس خاص بالتوقيت». نعم «التوقيت»...

وما يجدر التنويه له أن ذات إمكانية التوقيت كما يطرحها ناركوفسكى هى نفسها امكانية التوقيت التى تسمح باستثمارها فى اتجاهات أخرى غير ما قصد هو استهدافه

كقيمة فنية، كان يكون توظيفه على سبيل الترهل المتعمد بهدف «الافهام والتفهيم»، مثلما يرد ذلك صراحة ضمن آراء جورج بيرسون الانجليزي العامل في «جماعة الفيلم الاستعماري» والذي لا يرى حتى في الفيلم التجاري الحديث سبيلا لتحقيق الأهداف الاستعمارية المرجو غرسها والوصول بها إلى المتفرج الأفريقي، ولذا فهو يصل إلى اقتراحات نظرية تطبيقية لتحقيق هذا الهدف الاستعماري مفادها[96] «أن الإيقـاع البطيء للسرد المشهدي مسألة أساسية. يجب أن يكون هناك متسع من الوقت الكي يتم استيعاب أهمية ما تريد إيصاله. وحين يتغير المشهد إلى مشهد آخر يجب أن يكون هناك شيء متحرك أو شخص يمر من المشهد الأول إلى الثاني - بحيث يتم جذب العين والعقل باهتمام كاف للتغلب على رد الفعل الذهني والمفاجيء والتلعثم عن التغيير في الخلفية الصورية. ودون هذا الرابط الأصيل والمتحرك يتولد الاهتمام بالمشهد الجديد وحده وربما ضاع من الذهن ما حدث قبله، فهكذا نجد أن وضع مثل هذا التوصيف في مقابل التوصيف الوارد لدى سوركوفا في مشهد يستثمر نفس مبدأ التوقيت، انما يثبت ويؤكد أهمية مبدأ اللعبة/ التوقيت، ولا ينفيه، فهذا التقابل الذي يؤكد المبدأ، إنما لا يعني أكثر من التفارق في رؤية الفنان هناك والرؤية هنا.

اللعب كنسق، وليس اللعب/ القيمة الدونية

لكن مـا أن نتقـدم على الربط بين كل من الفن واللعب، حـتى يصطدم البـحث بالنظرة الشائعة إلى اللعب التي تكتفي بالنظرة الدونية إليه باعتباره قيمة، ويصرف النظر عن كينونته كنسق حياتي بينما أن البحث يستهدف هذا النسق بصرف النظر عن قيمته.

فما أكثر ما ترد استخدامات كلمة اللعب إشارة إلى قيمة - بالسلب أو الإيجاب - مثلما نفهم ذلك مباشرة من «تفسير لما يجري اليوم في فنون (اللاشكل) التي تغمر الصور والتماثيل[97]، ولا هم لها سوى اللعب بالخامات واستعراض مهارة الصنعة. بلا أي علاقة بالقيم الفنية أو بعناصر الطبيعة ورموزها وإيماءاتها. الأمر الذي يفقد الإبداع الفني المعنى والمضمون الإنساني.» - وعلى سبيل المثال فها هو سيجفريد كراكاور الذي «مثل السينما غير الواقعية كمثل آلة علمية تستخدم كلعبة[98]. قد تكون

مشوقة ومثيرة وسارة ولكنها ستكون دائما فى غير موضعها.» – أى أنها اللعبة لكونها – السينما – فى غير الموضع الذى يرتضيه لها، ومن ثم فهى فى موقع نظرة دون ما يرتضيه كراكاور، لأنها ستكون «ليس إلا استثمارا اقتصاديا لمنتجيها[٩٩] أو تشتيت انتباه لا جدوى منه لجمهور لا عقل له أو (ألاعيب) التباهى من فنانى المستقبل.» – وهكذا يرى فى حركة فيلم الفن Film d'art أنه لعبة باعتباره الأصل للفيلم المسرحى، ذلك «أنه نوع مغلق يحيط الممثلين وحوارهم ذا الأسلوب المنمق بديكور مفتعل ومختار بعناية[١٠٠] إنه لا يستكشف شيئا ويسجل فقط القيام بلعبة فكرية فى أساسها. إدراج كراكاور ضمن هذه الأفلام السواد الأعظم من منتجات هوليوود إذ أنها تعتمد عموما على سيناريوهات (محكمة) وديكور مفتعل حتى ولو كان جذابا. تجعل هذه العوامل من المستحيل على الطبيعة أن تتدخل فى القصة». أى أنها الابتعاد عن الواقعية التى يطالب بها كراكاور، ولذلك فهى لعبة طالما أنها لا تحقق مطلبه، وبالتالى فاللعبة هى شىء دونى.

ويمكن أن تتعدد الأمثلة التى يتم رصدها فى هذا الصدد، ولكن أوضح الأمثلة وبالشروكها نجده فيما يفرقه أميديه ايفر بين نوعين من السينما، وحيث يبدى احتقاره للنوع الثانى، الذى يتضمن بدوره حالتين، إذ «لا يمكن للفيلم فى أى من الحالتين أن يتهرب من مكانته كأداة أو لعبة[١٠١] تخدم الأفكار المصاغة مقدما «دعاية» أو المتطلبات المرضية (إباحية)». ومن ثم فإن ايفر يضع مجازية اللعبة هنا عبر نظرة دونية طالما أنه بهذه الإباحية «يخضع صانع الفيلم نفسه بنذالة لإشباع هذه الحاجة» – ويقصد حاجة المشاهد الشهوانية أو السيكولوجية، ومن ثم تتأكد هذه النظرة الدونية إلى اللعب باستخدامه فى التوصيف المجازى لبنية فيلمية يرفضها أو تقنية لا يقبلها فمثلا «إذا أعاق الصورة شىء منذ البداية[١٠٢] بحيث لم تتمكن أن تصعد إلى مستوى الوضوح. تبقى إذن على مستوى مجرد لعبة تتكاثر بجنون دون قدرة على تحديد الاتجاه» – فالتوصيف هنا يساوى بالفعل لعبة، ولكنه توصيف لسينما محل إنتقاد، وعبر هذه المجازية بالنظرة الدونية للعب.

هنا ولكن المهم فى هذه الملحوظة، إن تلك النظرة الدونية إلى اللعب/ القيمة، إنما هى نظرة مرتبطة مباشرة باللعب/ المصطلح بما هو مترسخ فى الأذهان بدليل أن

هذه النظرة موجودة حتى عندما تذهب المقولات إلى التسليم - عبر ضمنيتها فقط - بأن ثمة قيمة لهذا الفن عندما يكون حاملا لمواصفات وسمات هي في حقيقتها «لعب»، ولكن دون ذكر مصطلح «اللعب» نفسه في حالة هذا السياق الذي يعترف بتلك القيمة، وذلك مخافة أو تجنبا لما قد ترسخ في الأذهان عن دونية اللعب/ القيمة، ومن الأمثلة على ذلك هو موقف كراكاور نفسه الذي أوردناه حول السينما/ اللعب/ القيمة الدونية، ومع ذلك يمكن أن نجد في تحليلات كاركاور ما يعتبر من الناحية الضمنية تسليما بالفن/ اللعب القيمة المثالية، دون أن يذكر في هذه الحالة مسمى «اللعب» لتلخيص هذه الضمنية، بل على العكس فإنه يقيم ضمنية اللعب هذه باعتبارها ملوسة لهوا بخيالنا، أي بما هو التناقض بعينه الذي اتضح عندما «وجد كاركاور أن من بين هذه الأشكال والموضوعات[١٠٣] القصصية السينمائية الطبيعية الإيجابية يكون الموضوع البوليسي هو المثالي. هنا تدفع الحبكة الأدبية التقليدية (البوليس السري يبحث عن الحقيقة) كلا من صانع الفيلم والمشاهد نحو المادة الخام للحياة أثناء البحث عن مفاتيح هامة للقضية انه ابتكار أدبي يعلى بطبيعته أهمية الدنيا على الخيال. إنه يضطرنا أن نستخدم لا أن نلهو بخيالنا في بحثنا عن معنى الدنيا التي حولنا». إن هكذا الاصرار على نفي صفة اللهو/ اللعب عما يراه قيمة (هي في حقيقتها لعب)، ومع ذلك فهذا النفي والرفض للاتصاف به مرده النظرة الدونية إلى اللعب ذاته تماما مثلما نجد ومنذ القدم أن «اللعب[١٠٤]: هو فعل الصبيان، يعقب التعب من غير فائدة». - أي بذات مرادفته للنظرة القيمية إلى «اللهو[١٠٥]: هو الشيء الذي يتلذذ به الإنسان فيلهيه ثم ينقضي».

ان الاصرار - عبر نظرة دونية للعب - على استخدام اللعب مجازيا في التعبير عن عمل فني ما في حالة انحطاطه أو ابتذاله أو على أقل تقدير في حالة كونه دون المستوى، انما هو استخدام - ورغم مجازيته - انما يعني ضمنيا التسليم بثمة لمكانية لهذا الفن المنتقد في أن يكون «لعبة».

وأيا كانت زوايا الربط أو التفرقة ما بين الفن واللعب، فإن ثمة ما يجب إثارة الانتباه حوله، حيث أول ما يصدم مخلصي النوايا هو أن الفن لعب، وهو كذلك أولا - وقبل طرح هذا الارتباط - لأن اللعب ليس مجرد قيمة، ومن ثم ينتفي مرضعها من

حيث المستوى الدونى، مثلما أن الفن كذلك. وثانيا لأن اللعب نشاط اجتماعى/ ضرورة، وضرورته مثلها فى ذلك مثل النشاط الاجتماعى/ الفن/ الضرورة. مثل النشاط الاجتماعى/ العمل / الضرورة، والنشاط الاجتماعى/ العلم/ الضرورة ... الخ. أما من حيث الصدمة النظرية التى تربط الفن باللعب، فهذا هو ما يتوجب طرحه عبر جدلية الارتباط/ التفارق، وليس التطابق.

أهم مظاهر الالتقاء بين الفن واللعب:

تشير العديد من الحقائق التى يطرحها الواقع، إلى تلك الرابطة الشديدة بين نسقى الفن واللعب، ومنها على سبيل المثال الممارسات الاقتصادية التى تربط بين النشاطين، دون أن يكون ذلك ربطا عشوائيا، ولسوف نجد أن «لعبة (باك – مان) لعبة خيالية[١٠٦] .. تستعرض الرجل باك – مان ذا اللون الأصفر والجسم المستدير (الذى بات مألوفا للناس الآن) وهو يلتهم العشرات والعشرات أثناء مروره بدروب متاهة لا أول لها ولا آخر، يطارده ثلاثة من العفاريت المتلهفين على ابتلاعه إذا لم يأخذ حذره منهم، أو إذا لم يأخذهم هو على غرة، فى اللحظة المعينة التى يتحولون فيها إلى مخلوقات مستأنسة غير مؤذية ويمكن مهاجمتها. أصبح لهذه اللعبة الممتعة شعبية هائلة، ويقوم بتسويقها شركة أنتجت الفيلم السينمائى الحاصل على أكبر إيراد من شباك التذاكر فى تاريخ صناعة السينما – فيلم حرب الكواكب – والتى تقدر إيراد لعبة (الباك – مان) بأنه يتفوق على إيراد حرب الكواكب» – وهو توافق فى النتائج الاقتصادية بين منتجين ينتمى كل منهما إلى أحد النسقين : اللعب، والفن/ الفيلم، ولم يكن ليرد هذا التوافق اعتباطيا، بل لأن ثمة حاجة اجتماعية واحدة يلبيانها سويا، ويما يربط بينهما.. ومن ثم فعلى غرار ذلك يمكن رصد العديد من مظاهر الالتقاء فى هذا الصدد.

هذا ولكى يمكن التيقن من طبيعة عنصر «التقنين» فى جمعه بين النسقين (اللعب والفن)، يتوجب البحث أولا عما يمكن رصده من مظاهر أو ظواهر تجمع بين النسقين، أى بما يساعد على تأكيد هذا العامل المبدئى الأشمل بينهما: التقنين الكامن وراء مختلف تلك المظاهر.

لكن ولكي يتحقق الربط بما يخدم عرض البحث من هذه الفرضية. يجب أن يتركز الرصد لا فيما يربط بين الفن واللعب. وإنما فيما بين العمل الفني واللعبة، من خلال امكانية تصنيف أنواع الممارسات استهدافا لاستكشاف العوامل الرابطة وكذلك تلك الفارقة ما بين النسقين، على أن تسبق ذلك محاولة رصد المظاهر، وهي ما يمكن الإشارة إلى أهمها فيما يلي:

ممارسة قانون الطي/ الإخفاء والكشف

(المفارقة/ والتشويق)

يشير بياجيه إلى ب. سوريو.. P.Souriau الذي ركز بدوره (في جمالية الحركة... Esthetique du Movement) على أن كل لعبة، هي بمقام ما عميق «مشوقة Interested.....» طالما أن اللاعب مرتبط بشكل مؤكد بنتيجة نشاطه هذا[١٠٧]، بينما أن في حالة الممارسة المحضة تكون النتيجة متطابقة ماديا مع ذات ما يتشابه معها من نشاط «جاد».

أما هذا التشويق، فهو ما سيكشف عنه الفن عامة، والدرامي خاصة، باعتباره القائم أساسا على مبدأ أو قانون الطي/ الإخفاء والكشف، وبما يمكن أن يعود بنا ثانية إلى نموذج يجمع بين النسقين في هذا الصدد، ألا وهو «اللغز» الذي من شأنه أن يبرز هذا القانون كأساس لقيامه، سواء باعتباره اللعبة، أو العمل الفني. فعند الشريف الجرجاني أن «اللغز[١٠٨]: مثل المعمى، إلا أنه يجيء على طريقة السؤال كقول الحريري في الخمر:

وما شـــيء إذا فـــســـدا

تحـــول غـــيـــه رشـــدا»

لذا فقد جاء باللغز كذلك «المعمى[١٠٩]: هو تضمين اسم الحبيب أو شيء آخر في بيت الشعر، أما بتصحيف أو قلب حساب أو غير ذلك كقول الوطواط في (البرق):

خـذ القـرب ثم اقلب جـمـيع حـروفـه

فـذاك اسم من أقصى منى القلب قـربه»

ومن ثم فالمعمى لغز واللغز معمى، وما بينهما من حيث مبدئية قانون الطى الواحد «وهنا مجالات أخرى كثيرة يمكن للمرء أن يراقب فيها عمل قانون الطى [١١٠]. فالفكاهة قد اجتازت طريقا طويلا من كاريكاتيرات مجلة.. إلى ألغاز صحيفة.. والاستعارات.. تستبدل بمواد جديدة من نوع أقل بديهية ووضوحا... والقافية كأوضح شكل للتنغيم، تخضع للطى أو التعقيد».

ويبسط كوستلر المبدأ على تاريخ الفن مؤكدا «أن هذا التكنيك قديم قدم الفن ذاته[١١١] وهو يبدأ مع الميثولوجيا. فالباجافاد جيتا استعارة يفسرها كل دارس هندوكى وصوفى كما يحلو له. وسفر التكوين ملىء بالرموز، والمسيح يتكلم بالأمثال، والعرافة بالألغاز، وأورفيوس بالربابة» – وهنا يستطرد كوستلر موضحا: «وليس الغرض غموض المضمون، بل على العكس، جعله أكثر بريقا باجبار المتلقى أن يعمل كشاشة مضيئة، أن يستخرج المضامين بجهده الخاص، أن يعيد خلقها.

ولفظة ضمنى...Implicit مشتقة من الكلمة اللاتينية Plicare وتعنى (مطوى)، كلفافة من الجلد. والرسالة المضمنة يجب أن يبسطها القارىء، لابد أن يفسرها ويملأ الثغرات، ويحل الألغاز.» – لأنه فى حاجة لأن يمارس ذلك (لعبا وفنا). حيث نجد فى نسق اللعب ثمة جانب هام «فى تكوين اللغز والاحتفاء به لدى الأطفال والكبار على السواء [١١٢]. هذا العامل هو الرغبة الكامنة لدى الإنسان والميل إلى لعبة الإخفاء.» – وهو العامل الذى يتأكد «عندما يحاول البعض إقامة الدليل على وجود نفس اللغز.. ربما بنفس النص ونفس الاستخدام فى أماكن متباعدة على خريطة العالم[١١٣] ذلك لأنه يستجيب بهذا الوضع لسمات إنسانية عامة لصيقة بالإنسان حيثما كان، لأنها انبثقت عنه بوصفه إنسانا.». وذلك سوف يبدو متناقضا مع القول «بأن الحضارة العقلية الحديثة التى تتسم بالرشد قد أدت إلى تراجع اللغز حتى بين الأطفال أنفسهم»[١١٤] حيث «هذه الرغبة فى الإخفاء والألغاز تتعارض بطبيعة الحال مع أسلوبنا العصرى (الرسمى) الذى يتوصل بالمنطق ويسعى إلى الوضوح.»[١١٥] إذ هنا يتكشف تناقض هذه المقولة بمجرد التعرف على مبدأ «اللغز» ذاته فى أحدث الألعاب الألكترونية التى لاقت شيوعا كبيرا، ولكن ما يجب الاقرار به – ربما إلى حد ما – هو التوارى النسبى للأحجية كأحد أشكال ممارسة مبدأ اللغز من حيث الطى

والاخفاء، بينما يبقى هو المبدأ نفسه كامنا فى ألعاب ابتكارية جديدة، تماما مثلما يبقى هو ذاته كامنا تطويرات فنية حديثة نابعة وعاكسة وملتقية مع طبيعة العصر، حيث «تميل إلى الاقتصاد والتضمين ومن المعتاد أن ينسب إلى الحركة الرمزية الفرنسية - مالارميه، وفيرلين، ورامبو - فضل المبادرة بالانتقال من العبارات الصريحة إلى الإشارات الضمنية[١١٦]، وأن ينسب إلى المدرسة التأثيرية الفرنسية انجاز مواز من التصوير.» - على ما يشير به كويستلر، الذى لا يفتأ يعود مؤكدا بأنه «من الخطأ الاعتقاد بأن الاتجاه نحو الضمنى يوجد فقط فى التصوير الحديث، فقد ابتكر ليوناردو تكنيك السفوماتو Sfumato[١١٧] أو الشكل المحجب، مثل الحدود المائعة عند أركان عينى الموناليزا، اللتين لم تفقدا سحرهما أبدا، وابتكر تيسيان فى شيخوخته تكنيك ما يسميه فاسارى (بالنقط وضربات الفرشاة الملطخة بغير اتقان) التى لا يمكن تبنيها بالنظر إليها عن قرب. والتى تدع اللوحة تنكشف فقط عندما نخطو إلى الوراء، وأمر رامبرانت بنفس الدور، من ضربات الفرشاة المدققة المضبوطة إلى ضربات الفرشاة الفضفاضة الموحية فى رسمه للمتمنمات. ويمكن مضاعفة الأمثلة». إلا أن ما يهمنا هنا على وجه الاجمال هو إشارة كويستلر إلى «أن جزءا كبيرا من الرواية الجديدة... Nouveau Roman ومن (السنة الماضية فى ماريناباد) يذكرنا بطريقة لعب البوكر نخفى فيها أوراقك ليس فقط عن خصمك[١١٨] ولكن عن نفسك أيضا.». وفى هذا الربط بين اللعب فالخلاصة تعنى أن (الأشكال، حتى لو رسمت بلا عيون، لابد أن تبدو كأنها تنظر، وبلا آذان، لابد أن تبدو كأنها تسمع[١١٩] .. وهذا هو التعبير بصدق عن اللامنظور...) - وأما «الذين يقدمون عرضا كاملا للموضوع، فيفقدون السحر بهذه الطريقة[١٢٠] لأنهم يحرمون ذهن (القارىء) من المتعة اللذيذة، متعة تخيل أنه يخلق» - ولكنها أيضا متعة الخلق/ الترقب، خاصة فى الفن الدرامى، طالما أن الحالتين (الخلق والترقب) تقومان على نفس القانون/ المتعة، قانون الطى، ولذلك فمن أهم العناصر التى تجمع بين نسقى اللعب/ الفن، توفر عنصر التشويق فى أى درجة من درجاته، والتى مهما اختلفت تبقى فى كونها تشوقا لنتيجة وعماد معالجتها الفنية هو «المفارقة» بما هى أساسا قانون طى واخفاء (كما سوف نتعرض لذلك).

لذلك فإنه اضافة إلى عنصر التقنين المشترك بين نسقى الفن واللعب، فان عنصرا مشتركا بين كليهما يتبدى أكثر شمولية، ألا وهو متعة ترقب النتائج، ولا نهائية النتائج

التى تبرز فى كل مرة تعاد فيها اللعبة، أو التى يعالج فيها الفن موضوعا ما بعينه، وهى متعة نابعة من الطبيعة المشتركة لممارسة كلا من النسقين، ففى كليهما جدلية التقنين/ الحلول الجديدة، وإلا كانت «الحماسة» التى تصحب لعب الشطرنج سوف تخمد لو اكتشف أحدهم الاستراتيجية المؤكدة للفوز.»[١٢١] . وذلك رغما عن أن للعبة الشطرنج ذاتها قوانين ممارستها، وبينما يمكن الانتهاء تماما من صياغة هذه القوانين والتعارف والتواضع عليها، يصعب تماما الانتهاء من صياغة الحلول النهائية الممكنة للفوز، تماما مثل الفن فى امتلاكه لتقنيناته التى يمكن صياغتها دون امكان صياغة حلول نهائية لمعالجاته الإبداعية القائمة على هذه التقنينات إلا فى حالة ما يسمى «الانتاج بالجملة» بما يتنافى مع مفهوم الفن ذاته، وفى هذا الصدد يلتقى الفن مع اللعب الذى يصاحب الإنسان على مدى تاريخه ولنأخذ مثالا لذلك لعبة مكعب روبيك «فاللعبة لا تنقضى بالنجاح فى اعادة المكعب إلى حالته الأصلية المنتظمة[١٢٢]، وتجربة العثور على الحل الأول تقنعنا بأنه لابد من وجود حلول أخرى أفضل. هذا النجاح الأول ليس إلا بداية لعملنا الحقيقى. ونشعر عندئذ بالتحدى الذى يدفعنا لأن نحاول ايجاد حل أفضل، ومن ثم نبدأ فى القيام باستكشاف جديد لتحريكات ممكنة. ورغم أن هناك نظريا حدا أدنى للتحركات الناجحة فإننا لا نستنفذ معرفة هذه الاحتمالات».

والخلاصة أن اللعب نسق آخر غير نسق الفن، إلا أنه نسق متضمن فى نسق الفن.. ومن ثم فليس كل لعب هو فن، وإنما العكس صحيح، كما أن ليس كل نسق العمل الفنى لعبا، وانما فقط يتضمنه.

– لماذا؟

– لأنهما متفارقان جدليا من حيث أن:

(أ) نسق الفن/ العمل الفنى – خطاب وتخاطب.

(ب) نسق اللعب/ المباراة – تخاطب بلا خطاب مسبق.

– كيف ؟

– لأن آلية الإبداع متفارقة فى النسقين:

– فى العمل الفنى:

المقنن المرسوم/ مخطط سلفا - (ويمكن أن تكون نهايته معروفة للمتلقى/ المخاطب، سلفا كذلك، مثل الملاحم الهوميرية المعالجة فى مسرحيات اسخيليوس وسوفوكليس ويوريبدس) .

- فى اللعبة:

المقنن سلفا، لكن نتيجته غير معروفة سلفا، أى أنه لا مرسوم ولا مخطط (وقد تحتوى عنصر التخطيط ولكنه محصور فى كل طرف من أطراف التنافس، كأن يتولى كل مدرب لفرقة كرة وضع خطة هجوم ودفاع لفريقه، أما المباراة نفسها فلا يمكن أن تكون مخططة وإلا أصبحت المباراة خطابا/ عملا فنيا) .

- للعمل الفني مخاطب / الفنان.

ليس في المباراة مخاطب، وإن قيل بأنه فى حالة توفر المشاهدين لمباراة فإن ثمة مخاطبين أو أكثر، هما فى حالة تنافس، فالحقيقة أنه لكونهما لا يدريان بالنتيجة، (مثلهما فى ذلك مثل المخاطب/ الجمهور) فهما بالتالى ليسا بمخاطبين، وحتى إذا ما قيل بأن المخاطب الحقيقى هو عملية التنافس ذاتها، فالحقيقة أنها أيضا غير معروفة العواقب أو النتائج ومن ثم فلا يتأتى لها أن تكون خطابا مرسلا .

للايضاح: هل شرط الخطاب أن يكون معروف النتائج؟

لنتصور مثلا أن قائدا استطاع أن يدفع بلدين مجاورين لبلده أن يتحاربا ، ليقف هو مع شعبه موقف المتفرج، فما أن تسفر مباراة الحرب عن قتلى عديدين بين الجانبين، أو قتلى فى جانب دون الآخر، أو قتلى بين الجانبين مع تفاوت الأعداد بينهما.. حتى يتحقق هدف القائد الأول بأن يقنع شعبه بضرورة الاستمساك بالسلام بناء على ما شاهدوه من نتيجة الاقتتال/ المباراة، فى ساحة الحرب بين البلدين المجاورين، وهذا قد يقال أن ما تم هو لعبة، لكن مع ذلك فإن القائد فى هذا المثل يعرف النتيجة، ومن ثم فهو خطاب يتضمن لعبة، وليس مجرد لعبة فقط، وبما يشرح كذلك أى تجربة فنية من نوع ما يقدمه أوجست بوال فى «مسرح المقهورين»، وهو الذى [١٢٣] يستثمر المكان والموقف لاستثارة الحوار والمواقف التى تحمل مسمى هذا المسرح «المقهورين». فهنا تصبح اللعبة/ العمل الفنى واضحة عبر

وضوح الموقف الذى ينطلق منه «المخاطب» مبدع الموقف المسرحي، باعتباره صاحب رؤية قد حل سلفا الموقف الاجتماعي الذى ينوى مناقشته، بل إنه على وعي به كان من شأنه أن يدفعه إلى هذا التصور المسرحي الكفيل بطرح رؤيته، أى أنه موقف مسرحي محددة نتيجته بوضوح، رؤية معروفة سلفا ورغما عن أية مناقشات جديدة قد تطرأ.. ومن ثم فهو تماما كمثال القائد الذى دفع ببلدين متجاورين لأن يتحاربا بهدف دفع شعبه هو المتفرج إلى الاستمساك بالسلام.

وإذا ما قيل عن رسالة أو وظيفية للفن بأى معنى من المعانى وعبر أى تفسير أو منهجية ما، فإن السينما خاصة، بل والسينما/ اللعبة فيما هو أكثر تحديدا، سوف تصبح الصورة الحاملة لرسالة ما ورائها وبما يفرقها - رغم كونها كذلك - عن اللعبة، إذ حتى «قبل اختراع الصور التى تتولد ميكانيكيا[١٢٤]، كان خيال الإنسان حرا فى أن يستدعي ويتلاعب باحتمالات لا حصر لها. ولكن منذ ذلك الاختراع، أمكنه فقط أن يحكي قصصا وأن يستدعى صورا داخل مجال الدنيا الواقعية التى تستنسخها الكاميرا. من المؤكد أن هذا المجال يسحرنا ونحدق فيه آملين أن نجد رسالة ما وراءه.» - هذا وإن كان روجيه موريتيه الذى يشير إلى ذلك. انما يناقش قضيته حول «ان السينما حديث الدنيا لا حديث الإنسان» - إلا أن مناقشته لذات القضية هذه التى تمحورت حولها مختلف النظريات فيما بعد آيزنشتين انما جاءت فى إطار ضمنية نستخلصها فى كون السينما/ اللعبة، سواء فى ميكانيكيتها التكنولوجية، أو فى ديناميية فاعليتها بين أطراف اللعبة، وهى خلال ذلك رغم كونها اللعبة، فإن لها رسالة دائما فيما وراء صورها، وبما يفرقها عن اللعبة بمفهومها العام، رغم كونها لعبة كذلك ضمن هذا المفهوم العام، وربما يفسر لنا ذلك بعضا من جوانب النظرة الدونية إلى اللعب فى حالة ما إذا كانت السينما هذا اللعب فقط، ويبدو مثال المنظر أميديه آيفر، الذى تعرضنا لأفكاره فى هذا الصدد، نموذجا لذلك، فهو نفسه عنده: «حين يقفز المشاهد[١٢٥] عائدا إلى الحياة الخاصة للعمل الفنى ، فى الوقت الذى ترتبط فيه هذه الحياة بواقع أكبر، هذا فقط يعطى الصورة قيمة أكبر من تلك التى للعبة أو الأداة». أى أن ثمة فرقا قيميا عنده هو ما وراء الصورة/ الرسالة، وهو فرق مؤكد، ولكنه فرق يخلق تمايزا نوعيا، وليس تمايزا فى قيمة كل نسق فى ذاته، اللهم إلا إذا كان منطقنا يمكن أن يقودنا إلى

القول بأن «الطب» أحسن من «الفيزياء»، أو أن «الهندسة المعمارية» أعظم من «الهندسة الكهربائية».

وثمة من يرى في بعض الألعاب فنا، بالاستناد ليس على معيارية «الخطاب»، ولكن لمجرد توفر «الذاتية» في الممارسة وقيامها على المخزون الذاتي من التجربة والخطأ، مثلما يبرز عند دراسة آلية الكومبيوتر بالمقارنة بالدماغ الإنسانية، حيث «ينتهي (آرثر كويستلر) [١٢٦] إلى أن الشطرنج فن قدر ما هو علم، واللاعب الخبير يستوعب كامل الموقف المعقد بنظره عجلى، ويستطيع أن يلعب معصوب العينين مع عشرين خصما لعبة لا يسمح فيها للحركة الواحدة إلا بثلاث ثوان. والكومبيوتر لا يستطيع أبدا أن يختار ويستخدم بذكاء الذكريات المتراكمة من اللعبات السابقة والموقف المشابه (بطريقة تشبه ولو من بعيد أسلوب التجربة الإنساني).

وهنا إلا أن توفر هذه الذاتية وحدها كمداخلة بين نسقي اللعب والفن لا تصبح خاصية يتسم بها اللعب لمجرد تضمن الفن لها، إذ ما أكثر أنساق الحياة التي تتضمن الذاتية، ففي ممارسة «الحب» ذاتية ولكنه ليس فنا، خاصة مثلما يتأكد ذلك عندما يشير جون لويس إلى أن الكمبيوتر «يستطيع أن يلعب لعبة شطرنج رديئة نوعا ما إلا أنه لن يلعب البوكر». [١٢٧] فهل يعني ذلك أيضا أن البوكر كذلك فن لمجرد أن الكومبيوتر يفتقد ذاتية التجربة الإنسانية والتي تسمى الفن؟.

أخيرا، وأيا كانت جدلية التفارق والاتفاق بين النسقين، فإن العنصر الحاسم في التفارق بينهما هو كون الفن «خطاب»، دون أن يكون اللعب كذلك، هذا كما أن ما يجمع النسقين هو كون كل منهما «مقنن سلفا»، ومع ذلك – وهذا هو التفارق – أن الفن مخطط/ مصمم، بينما أن اللعب ليس كذلك.. من ثم يصبح البحث في مدى امكانية تقنين الفن، إستناداً على نموذج متضمن فيه. ومواز له من ناحية أخرى، بحثا قادرا على الإجابة على سؤاله (مدى امكانية ...؟)، طالما أن المستهدف امكان تحققه (التقنين) هو العنصر المشترك من ناحية، والممكن تحققه في نسق اللعب من ناحية أخرى، بينما هو محل استشكال في نسق الفن، وبما هو مدعاة هذا البحث نحو التيقن من الحل.

الهوامش

(٦٧) أندرو (ج. دادلي) : نظريات الفيلم الكبرى. - ص ٥٣ .

(٦٨) المصدر نفسه .

(٦٩) Eisenstein, Sergei: Flim Form.- p.11.

(٧٠) Ibid.

(٧١) Ibid., p. 10.

(٧٢) ينظر الترجمة الكاملة لهذا الفصل من كتاب آيزنشتين في، مذكور ثابت: في علم الجمال السينمائي، ولكن جمالية المونتاج في المسرح أيضاً؛ كذلك مذكور ثابت: في جماليات الفيلم (٢) ايزنشتين من الكباح إلى السينما .. عبر المسرح.

(٧٣) أجيل (هنري) : علم جمال السينما.. ص ٣٧ .

(٧٤) المصدر نفسه . - ص ٣٨ .

(٧٥) المصدر نفسه . - ص ٣٧ .

(٧٦) المصدر نفسه . - ص ١٣٦ .

(٧٧) المصدر نفسه . - ص ٨٤ .

(٧٨) المصدر نفسه. - ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

(٧٩) المصدر نفسه. - ص ١٠٩ .

(٨٠) أندرو (ج. دادلي) : نظريات الفيلم الكبرى. - ص ١٥٤ .

(٨١) تاركوفسكي (أندريه): أقواله في، الصورة الفنية السينمائية . - ص ٤٧ .

(٨٢) المصدر نفسه . - ص ٤٥ .

(٨٣) ناظم حكمت: أقواله في، ندوة عن السينما. - ص ٤٩ .

(٨٤) أندرو (ج. دادلي) : مصدر سابق . - ص ١٥١ .

(٨٥) المصدر نفسه.

(٨٦) المصدر نفسه. - ص ١٥٢ .

(٨٧) سوركوفا (أ.) الصورة الفنية السينمائية . - ص ٤٥، ٤٦ .

(٨٨) أندرو (ج. دادلي): مصدر سابق. - ص ٥٣.

(٨٩) المصدر نفسه. - ص ٥٣، ٥٤.
(٩٠) أيزنشتين (سيرجي) : حول تكوين سيناريو الفيلم القصير. - ص ٩٣.
(٩١) المصدر نفسه.
(٩٢) المصدر نفسه. - ص ٥٤.
(٩٣) روم (ميخائيل) : أقواله في، ندوة عن السينما. - ص ٤١.
(٩٤) أيزنشتين (سيرجي): المصدر السابق. - ص ٩٧.
(٩٥) غاميلسولي(بيتر) : الموجة الألمانية الجديدة. - ص ٨٧.
(٩٦) في، موخان (ج. كورنداي): صورة أفريقيا في السينما. - ص ٥٣.
(٩٧) مختار العطار: الفن والحداثة بين الأمس واليوم. - ص ١٩٠.
(٩٨) أندرو (ج . دادلي) : نظريات الفيلم الكبرى. - ص ١١١.
(٩٩) المصدر نفسه.
(١٠٠) المصدر نفسه. - ص ١١٩.
(١٠١) المصدر نفسه. - ص ٢٢٧.
(١٠٢) المصدر نفسه.
(١٠٣) المصدر نفسه. - ص ١٢٢.
(١٠٤) الجرجاني (السيد الشريف) : التعريفات . - مادة اللعب. ص ١٠٩.
(١٠٥) المصدر نفسه. - مادة اللهو ص ١٠٩.
(١٠٦) بنج (جون) : إغراء اللعبة الالكترونية . - ص ٣٦.
(١٠٧) Piaget, Jean: Ibid, p. 147.
(١٠٨) الجرجاني (السيد الشريف): التعريفات . - مادة اللغز. ص ١٠٨
(١٠٩) المصدر نفسه. - مادة المعمى. ص ١٢٢.
(١١٠) كوستلر (آرثر) : الأدب والقرن العاقد المتناقض. - ص ٦٧.
(١١١) المصدر نفسه. - ص ٦٦.
(١١٢) د. محمد الجوهري: الطفل في التراث الشعبي ص ٤٧.
(١١٣) المصدر نفسه. - ص ٤٨.
(١١٤) المصدر نفسه.
(١١٥) المصدر نفسه. - ص ٤٧.
(١١٦) كوستلر (آرثر) : مصدر سابق. - ص ٦٦.
(١١٧) المصدر نفسه. - ص ٦٧.
(١١٨) المصدر نفسه.
(١١٩) المصدر نفسه.
(١٢٠) من مقطع يحدد فيه مالارميه برنامج الحركة الرمزية، في المصدر نفسه.
(١٢١) روبيله (ايرنو) في، ماركس (جورج) : حديث مع ابرنو روبيك: من رأيي أن المكعب شيء من الطبيعة. - ص ١٠.
(١٢٢) المصدر نفسه.
(١٢٣) ينظر بالتفصيل:

Boal, Augusto: Theatre of The Oppressed,p. 197.

وكذلك على سبيل العرض لنفس الكتاب ينظر، فؤاد دواره: مسرح المقهورين، رؤية درامية تهدم نظرية أرسطو من أساسها – ص ١٤٥ : ١٥٠ .

(١٢٤) أندرو (ج. دادلي): نظريات الفيلم الكبرى. – ص ٢٣٣ .

(١٢٥) المصدر نفسه. – ص ٢٣٨ .

(١٢٦) (Arthur Koestler: Mechanice of The Super Mind". in the Sunday Times Weekly Review, Sep. 3 1972). في لويس جون الإنسان ذلك الكائن الفريد ص ١٧٨

(١٢٧) لويس (جون) الإنسان ذلك الكائن الفريد ص ١٨٢,

مخاطر تقنين الألعاب الدرامية..
فى سيادة الإنتاج السينمانى بالجملة
(إستدراك للتحفظ في نموذج لعبة اغتيال ديجول)

طالما أن نموذج فيلم اغتيال ديجول قد بقى محل خلاف حاد ، من حيث «القيمة» الفنية ، وطالما أنه النموذج / اللعبة فى التلقى محل الاختبار ، اذن فيمكنه أن يشكك أساسا فى القيمة التجديدية للسينما التى نبغيها ، لذا لزم الاستدراك الذى يأتى ضمن مخافة السقوط فى نمط (الانتاج بالجملة) ، والذى يتكرس نجاحه واستشراؤه عبر عملية «التلقى» لأعمال هذا النمط، حيث «هذه اللعبة بالذات هى موضوع هذه الأعمال [١٢٨] من سينمائية وتليفزيونية ، التى يطلق عليها أصحابها أسماء ونعوتا مختلفة مثل (فن جماهيرى) .. (فن مفهوم) .... الخ ... فلارضاء ادعاءات الفهم والبساطة والواقعية الزائفة[١٢٩]، يقوم منتج التسلية التقليدية التجارية باعطاء المشاهد ما يتوقعه ، وتوقعاته هذه مشروطة بما تم استقباله فى السابق وإلى ما لا نهاية» . ومن هنا فإن «التسلية التجارية والبنى الدرامية التقليدية تعمل ضد الفن[١٣٠] .. أى ضد الاكتشاف .. وهى تستغل كسل الجمهور ، عن طريق استخدام ردود فعله المشروطة (المقننة حرفيا) والمجربة حيال معادلات البنى الدرامية التقليدية التى قدمها...»

ومن هنا يجدر التنويه إلى أن تجنب النظرة الدونية للعب باعتباره قيمة، لا تعنى التسرع بالمهاجمة أو التضاد بلا أساس منهجى لمن يختلف مع مفاهيم اللعب / الفن،

«التقنين» وما يستتبعه ذلك من «قولبة» تتنافى مع إبداعيه التجديد الفنى . وهنا - ولأسباب طرح التصور النظرى للفرضية حول هذا «التقنين» - تجدنا مضطرين لرصد التحفظ بالتطبيق على أوسع شريحة فى الفن مطلوب التمرد فنيا على تعارفاتها النظرية ، التى ينطبق عليها ما أسماه أرنولد هاوزر «تقنين الإنتاج بالجملة» والتى تستهدف رواج الاستهلاك الجماهيرى ، «وقد أشير إلى أن ثمة عاملين أساسيين يعتبران من مقومات الانتاج بالجملة [١٣١] فى الصناعة : أولهما انتاج قطع غيار مقننة ، وثانيهما امكان تجميع هذه القطع دون جهد كبير نسبيا . وهذه هى الطريقة التى تتبع أيضا ، مع بعض التعديلات ، فى الإنتاج بالجملة فى محيط الفن» . هذا بينما أن «الأعمال الفنية ليست انتاجا بالجملة فى محيط الفن» . هذا بينما أن «الأعمال الفنية ليست انتاجا صناعيا ، بعكس غالبية المنتجات التى تتميز بأنها تصنع كميات بقدر الامكان حتى تباع لأكبر عدد من المستهلكين» [١٣٢] .

ومن هذه الزاوية بعينها ، لابد كذلك أن ينشأ التطبيق والتفسير للسينما / اللعبة / التقنين ، على أنه مفهوم الإنتاج بالجملة ، حتى يسمى نيكولاس راى ، «الأفلام بأنها (أكبر وأثمن قطار كهربائى مصغر يمكن أن يعطى لأى شخص كى يلعب به) ولكن [١٣٣] حين يجر هذا القطار من خلفه بضعة ملايين من الجنيهات هى ثمن لأسهم المساهمين ، وحين يكون مصير الشركة مرتبطا بالركوب فيه ، فأى مخرج يجرؤ يا ترى على المخاطرة بإخراجه من السكة بمغامرته بالخط أو بحرق هذا النموذج من نماذج الحرفية المرعبة غير المنفذة بغية الاتجاه نحو مناطق أصعب وأكثر خطورة من مناطق المخاطرة الخلاقة ؟..» وهكذا «فإن القواعد التى ينبغى أن يتم إنتاج الفن الجماهيرى وفقا لها ، إنما هى قواعد صارمة جامدة لاتلين [١٣٤] أن هناك طائفة من الإتجاهات المبتذلة المطروقة التى ثبتت شعبيتها بالفعل ولقيت رواجا بين الجماهير ، ومن ثم فقد يضمن اتباعها نجاح أية رواية أو فيلم أو أغنية راقصة» . لأن «الجمهور» ضمن لعبة (التكرار واعادة الإنتاج) المطلوبة ، بات غير قادر على استيعاب خروج نجمه المفضل عن أدواره المعتادة» [١٣٥] . وهى واحدة من مقولات أساسية فى بحث هام لإبراهيم العريس (سوف يتم التعرض له) ، وهو ما يختمه

بقوله: «نعتقد أن لعب هذه اللعبة حتى نهايتها [١٣٦] هو العنصر الأساسي الذى يجعل السينما الجماهيرية ممكنة ، وناجحة فى الوقت نفسه ، ومن بعد هذا العنصر الأساسي العابث تتوزع العناصر الأخرى ، تتوزع فى لعبة واحدة ذات أدوار عديدة : لعبة تقوم فى إعادة إنتاج نفس السينما ونفس الفيلم ، لعين لن ترتاح إلا إلى ما تعرفه مسبقًا ، وتريد مشاهدته من جديد..»

مع ذلك ـ وهذا هو المهم ـ فلن يبرز ثمة تناقض بين المنطلق / الهدف الذى تبنى عليه الفرضية هنا ، وبين من يدينون الفن / اللعبة ، من منطلق حسن النية ، خاصة فيما اعتبره ـ مثلنا ـ المخرج نبيل المالح «ألعاب درامية» حيث «لعبة التحكم فى الجمهور عن طريق ارضاء[١٣٧] حاجات مشروطة سبق تقديرها ووضعها ضمن معادلات الفعل ورد الفعل» وهو ذات ما يشرحه تاركوفسكي خلال مهاجمته للمونتاجيين عامة وآيزنشتين خاصة ، اذ يرى تاركوفسكي أن « سينما ـ المونتاج تقدم للمتفرج ألغازا وأحجيات (أى ألعاب) ترغمه على حل الرموز والتلذذ فى الاستعارات [١٣٨] ، مستعيثة بتجربة المشاهد الذهنية . ويا للأسف فإن لكل من هذه الألغاز حلا جاهزا ومصانا بدقة» . ذلك أن هذه الألعاب ـ بناء على تقنينها ـ و «من وجهة نظر مضامينها ـ وأساليب معالجتها ، يمكن تصنيفها إلى ثلاثة أو أربعة أنواع رئيسية [١٣٩] لا تخرج عنها بحال» . وبما يدفع الكاتب المسرحى على سالم للسخرية من نمطية هذا التقنين بعنوان «كيف تصبح مؤلفا رديئا وناجحا فى ٢٤ ساعة» فيقدم توليفا مصطنعا وسهلا وكأنه [١٤٠] يشرك القارىء تطبيقيا فى إمكانية إبتداع هذه التوليفة عبر ملخص لمسلسل يصفه بأنه «عاطفى» ويعنونه «تساليك الحب» ، ليكون من شأن منحاه الساخر كشف إمكانات الإبتداع الحرفى فى إنشاء مثل هذه التراكيب ، ومثلما ينصح ستيان قارئه فى الهامش [١٤١] «بقراءة صيغة شو التركيبية للمسرحية (المحكمة الصنع) فى مقدمته لـ : ثلاث مسرحيات لبريو .. Three Plays by Brieux فهو يقول إن (موقف شخص برىء أدانته الظروف بجريمة هو موقف يمكن الاعتماد عليه دائما . وإذا كان الشخص امرأة ، فيجب أن تدان بارتكاب الزنى ، الخ...) ، حيث لا تعدو هذه التراكيب كونها «ألاعيب» مصنفة فى أنواع محصورة طبقا للأثر الدرامى لكل منها .

ومثلما يستطرد المالح فإن «هذه الأنواع يتم تناولها [١٤٢] وتكرارها وكأنها طقوس دينية ليس لها شواذ ، بل هي في نظر المنتج الوصفة الكاملة والنهائية المعبرة عن حقائق الحياة التي يتأثر بها الناس وتسيل دموعهم أو يتأوهون لها ويضحكون معها على مختلف صنوفهم» وحيث يحدث أن «يذهب المشاهدون إلى السينما [١٤٣] غالبا لا ليشاهدوا فيلما (نظاما و احدا) ولكن ليشاهدوا أحد أفلام الغرب لتوم ميكس (أجزاء من نص أكبر يشتمل على الكثير من الأنظمة المفردة) . » وذلك بالتعبير السيموطيقي ، الذي يبدو تحليلا من وجهتها لذات ما يعنيه تعبير «الانتاج بالجملة» عند أرنولد هاوزر» أي ذات ما يصبح نهجا ، بينما يثبت كذلك وكما يجمل المالح : «أن الاعادة والتكرار والتقليدية ، وعدم السماح بظهور الانتاج الإبداعي[١٤٤] ، والتدجين في مصنع التسلية واللعب الدرامية ذات الواقع الذي لم يعد واقعا أبدا ، كل هذا يصل بنا إلى عنصر النسخ الذي يعرفه كريشنا مورتي بقوله : إن واحدا من الأسباب الرئيسية لإنحطاط مجتمع ما هو النسخ الذي هو عبادة للسلطة» . وهو ذات ما يمكن أن يتأكد عند التسليم بما ينتهي إليه جان بياجيه من أن «الألعاب المنظمة هي أنظمة إجتماعية [١٤٥] من حيث ثباتها خلال انتقالها من جيل إلى جيل ومن حيث كونها مستقلة عن ارادة الأفراد الذين يتلقونها .» بينما «أن الشعور الأصيل ، كان يمكن أن يعني تفكيرا مركزا أكثر ، وغيابا أو تقليلا من الكليشات [١٤٦] والاقلال من آلية النموذج المطروح» .

من هنا يجب تسجيل موقف البحث مع هذه التحليلات وما تخلص إليه من استنتاجات ، ولكن لأنها الاستنتاجات نفسها التي يعمل هدف البحث على تقويض ما ترصده من جمودية وكليشات الإنتاج بالجملة، لذلك فإن لجوء ذات البحث إلى فرضية مؤداها نوع من الربط بين الفن واللعب - خاصة في عنصر التقنين لديهما - لابد أنه أمر يثير الالتباس ، مما استلزم ضرورة ايراد هذا التحفظ مسبقا ، وهو تحفظ «على» الفرضية يمكن اتضاحه حال التذكرة بأن المطلوب من إثبات هذه الفرضية (التحليلية) هو «مدى إمكان» ممارسة التقنين في الفن ، وليس سعيا أو استهدافا لتثبيت تقنين سائد في الفن ، وهو ما سوف يتضح لدى وصول البحث إلى مبدئية : (الإبداع بقانون إبداع التقنين) ، أي بما هو العكس تماماً من تسييد الإنتاج» بالجملة عبر قانون

تثبيت التقنين ومن ثم فقد لزم التحفظ على الفرضية طالما أن ثمة إتفاقا مع من يشخصون أمراض الإنتاج بالجملة فى الفن بإعتبارها ممارسة لألعاب مكررة . . إن هدف البحث على العكس من ذلك تماما ، ولكنه كذلك لا ينكر أن اللعبة موجودة فى العمل الفنى / الفيلم السينمائى ، ولكن هذا الفيلم ليس كله لعبة ، وما نستهدفه هو ألا يكون ذلك الفيلم هو دائما نفس اللعبة، وبما يدفعنا إلى ضرورة التوضيح - على سبيل المثال - ازاء موقف تنظيرى هام جاء فى التحليل القيم الذى قدمه إبراهيم العريس فى بحث آليات تلقى الفيلم الجماهيرى ، فما أن نجده قد انتهى إلى السبب الذى يدفع بجمهور الفيلم إلى فيلم متماثل مع الفيلم السابق ، حتى يشير إليه باعتباره الشعور العابث واللامعقول . وهو «الشرط الأول الذى يشد المتفرج إلى صالة السينما[١٤٧]. أنه شعور مركب ، شعور إنسانى عميق فى نهاية الأمر : شعور يطلب من السينما ان تكون مختلفة كل الاختلاف دون ان تختلف فى شئ عن السينما التى سبقتها والتى ستليها .. إنها لعبة عبثية فى نهاية الأمر» وقد يبدو ذلك - للوهلة الأولى - منطبقا على نوعية اللعبة / السينما التى يصب عليها البحث تركيزه هنا ، وذلك بناء على ما يشرحه العريس نفسه حيث «يختلف الفيلم عن الفيلم الآخر فى الطريقة التى يؤكد عبرها المخرج على تماثل الفيلم مع الفيلم الآخر [١٤٨] ، فمثلا يتشابه فيلمان لعبد الحليم حافظ فى المناخ العام، وفى مسيرة حكاية الغرام وفى الأغنيات وموقع الأغنيات ، بل وفى الحوارات التى تقوم بين النجم والسنيد ، والبطلة وسنيدتها ، لكن الاختلاف يكون فى الطريقة التى يتمكن بها المخرج من أن يقدم هذا التماثل ويؤكد عليه : أى فى التوليف الذى يدع عين المتفرج لخلقه فى الحيز المكانى الذى يفصل العين عن الشاشة . فى الاستعداد المسبق لدى المتفرج لتوقع نهاية مختلفة ، لا تختلف كليا عن النهاية التى يتوقعها ! كلام عبثى؟» .

هذا وحيث التسليم بما يرصده العريس تحليلا ، يجدر التأكيد على أنه يثبت ما يذهب إليه البحث هنا من حيث التلقى / اللعبة ، أما كونها اللعبة التى ينطبق عليها ما أسميناه مع هارزر «الانتاج بالجملة» فهو ما يصبح محلا لانتقادنا بالتأكيد - مثل العريس - خاصة وقد سبق أن فرق البحث بين نسقى اللعب والفن حيث «فى كل الفن

لعب، ولكن ليس كل الفن لعب، ومن ثم فقد كان «الخطاب / رؤية الفنان» فارقًا أساسيا بين النسقين ، ومع ذلك فقد سبق التنبيه بالتحفظ على ما قد يؤدى إلى ذات الانتقادة التى يوجهها العريس ـ مثلا ـ أى بالتحفظ على ذلك لحين البحث عن المبدئية التى تمكن من تخطى هذا استهدافا للتجديد التجريبى ، وأما القول بأنه : «ربما هو أقل عبثية من ذلك الشعور الذى يعترى متفرج التليفزيون وهو يشاهد فيلما مأساويا سبق له أن شاهده ألف مرة [١٤٩] . ثم هاهو فى لحظة من اللحظات يأمل فى أن تتبدل النهاية بمعجزة من المعجزات» فإنه قول يطرح القضية بشكل يثير التساؤل حول ما إذا كانت إعادة الاستماع إلى سيمفونيات بيتهوفن ألف مرة هى نوع من العبثية ؟ .. ومن ثم فهو ما ينطبق على اعادة المشاهدة لروائع السينما التى سيشيد بها العريس نفسه (مثلا ولا خلاف) . الأمر الذى ينبهنا إلى أن هذا التساؤل يجب أن ينصب بحثا عن العنصر الجاذب للمشاهدة فى كلتا الحالتين (الأفلام التجديدية ، وتلك المنتجة بالجملة) ، لا أن تكون صيغة التساؤل نفسها دليلا على الإنتاج بالجملة ، حتى لا يصبح كل الفن مشروحا عبر اجمال القول بهذه العبثية ، ولكنه أيضا ما يستلزم معاودة التذكرة بأن مع علينا ليس اللعب بنظرة دونية كما ترسخت فى الأذهان ، ولكنها اللعبة السامية / الفن التى لا تقوم فى إعادة إنتاج نفس السينما ونفس الفيلم ، ورغم ثبوت إمكانية التقنين فيها ، إذا مؤقتا وعلى سبيل المثال ، يمكن أن نتساءل: هل تتوقف ممارسة لعبة التلقى على توفر ممارسة ألعاب التأثير الدرامى؟

إن مثل هذا التساؤل ، هو ما يمكن أن نجد الإجابة عليه فى نموذج يبدو مفتقدا اللعبة لافتقاده تلك المؤثرات الدرامية، ومع ذلك سينطبق عليه مفهوم التلقى / اللعبة . فحول افتقاد هذه المؤثرات ، وبصدد نقده التحليلى لمسرحية صلاح عبد الصبور عن مأساة الحلاج ، ما أن يعرض ببهاء طاهر لها ، حتى يشير إلى أنه «من الواضح تماما أن هذه ليست (حبكة) مشوقة يمكن أن يستغرق أى جمهور [١٥٠] فى تتبعها .. فليس ثمة شىء (يحدث) ، هذا بينما يستطرد مباشرة فى شرح هذا الذى لا يحدث : «تحاك مؤامرة (باللغة التواضع) للإيقاع بالحلاج لأن آراءه الثورية تقلق حكام بغداد . ويحذر أحد تلاميذ الحلاج أستاذه من هذه المؤامرة . لكن الحلاج رفض الهرب. وتنفذ المؤامرة فيقبض على الحلاج بتهمة الزندقة ويساق للسجن ثم يحاكم أمام قاض متحيز

يديه بمعرفة شهود متجوزين ويحكم بإعدامه وصلبه، اضافة إلى ما هو أبعد من ذلك، بل وبما يعود بنا إلى السبب فى طرح نموذج لعبة اغتيال ديجول، حيث يستطرد بهاء طاهر ليؤكد ألا شىء يحدث نظرا لمعرفة الجمهور مقدما بالنهاية ، اذ يقول : «بل أن الكاتب (عبد الصبور) يحرم المتفرج حتى من هذه المتعة البسيطة[١٥١] حين يعرض له الحلاج فى مقدمة المسرحية مصلوبا ومقتولا . ويحكى القصة القصيرة كلها سلفا فى هذه المقدمة.». ومن ثم يأتى تعقيب بهاء طاهر على هذا الرصد الهام : «أن المؤلف يريد من المتفرج أن يتجاوز هذه المتعة البسيطة تماما لأنه يريد منه أن يشارك فى (تجربة شعرية) حقيقية . [١٥٢] تجربة تخلق عالم شعرى على المسرح، دعائمه هى العلامات الشعرية التى نسميها بالشخصيات والتنويعات الشعرية التى نسميها بالمواقف.». والمهم هنا فى ذلك ، هو أنه حتى هذه المشاركة فى التجربة الشعرية ، إنما هى ضمن التلقى / اللعبة ، ذلك أنه إذا كان «يكفى أن تؤدى الشخصيات والمواقف دورها لجلاء التجربة الأساسية ذات الجوانب الفنية المتعددة . وعلى كفاءة الشعر والصياغة الشعرية للعمل يتوقف إمكان المحافظة على حالة المشاركة الدائمة التى تفرضها هذه التجربة المتوترة بإستمرار» فإن هذه «المشاركة» فى ذاتها ، وحال الاقرار بتوافرها ، إنما تعنى وحدها أننا ازاء تلقى / لعبة طالما أنها المشاركة التى تجمع بين نسقى اللعب والفن ، وفى إطار «اتفاق العقد العرفى المسبق» على كونه الفن (مثلما هو فى حالة اللعب) ، وأنه ليس الواقع ، ولا أدل على ذلك من اقرار بهاء طاهر نفسه باعتبار «أن تجربة المسرحية الشعرية عموما تتطلب من المتفرج مشاركة كاملة وواعية فى بناء العالم الفكرى للمسرحية[١٥٣] . وأقرب شىء لذلك هو أن نقامر بالقول بأن المسرحية الشعرية الحقة هى مسرحية ذهنية صرفة ، على أن نحذر مما ارتبط بمصطلح (المسرحية الذهنية) باعتبارها مجرد حوار واع حول القضايا الاجتماعية والفلسفية . فليس هذا هو الطابع الذهنى للمسرحية الشعرية التى ينسج عالمها الفكرى من معايشة تجربة روحية عميقة على المسرح . فالأفكار تنبع من صقل هذه التجربة ومتابعة نموها من خلال التقابل والتباين (وليس الصراع بالضرورة) ومن خلال الاحتكام والتأزم. وكل ما يؤدى إلى معايشة هذه التجربة هو فى صميم المسرحية الشعرية وكل ما عدا ذلك هو اقحام عليها . أى أن هذه المسرحية

لا ينبغي ان تشغل نفسها بما تشغل به المسرحية اللاتريه من رسم الشخصيه في ابعادها المختلفة وتعقيد الحدث والعقد الثانونية ...الخ» .

وبالقياس فإنه لولا توفر التمكن من «اللعبة» فى دفع البنية الدرامية وتعاملها مع الجمهور عبر جوهر أساسه «اللعب» لما تمكنت الدراما الحديثة فى كل عروضها المسرحية والسينمائية والتليفزيونية من تحقيق بطلها المعاصر، أو جوها النفسى فى دراما المزاج النفسى.. الخ، إذ كما يذكر ستيان «فالصعوبة الفنية فى تصوير الضجر تصويرا مسرحيا دون أضجار المتفرجين [١٥٤] ، فى رسم الخرق دون جعل المسرحية عملا أخرق، لقد جابهت هذه المهمة مؤلفى بيرجنت والخال فانيا وبيث هاتبريك ومحق أنت والمحراث والنجوم وفى انتظار جودو» . وعندما يستطرد ستيان معلقا بأن «بيانا كاملا عن نجاحهم ، أو نجاحهم الجزئى ، سيكون بحاجة للجوء إلى شهادة الكثير من المتفرجين عبر سنين كثيرة وسيكون دراسة قائمة بذاتها» ـ فإن ستيان محق ولاشك ، إذا ما نظرنا إلى ذلك من منظور تحقق التلقى / اللعبة ، ولكن دون أن ينفى ذلك تحفظنا ـ احترازا ـ من الانتاج بالجملة الذى سيتم البحث عن المبدئية التى تتخطاه .

تجديد التقنين فى الإبداع السينمائى:

إذا ما خلصنا إلى إمكانية تحقيق التقنين فى الفن ، فإنه فى حالة الإبداع التجديدى ، يصبح التقنين مشروطا بعدم اعتباره كل الفن ، ولا هو بذاته العملية الإبداعية فى العمل الفنى ، وإنما فقط هو أداة للإبداع، بما يعنى أنه مجرد العنصر والذى يمكن أن ينحصر فيما يعتبر الجوانب الشكلية «وفى الشعر ، على سبيل المثال [١٥٥] من الممكن ملاحظة نظام جديد للوزن ، أو طريقة جديدة فى التقفية ، ومن السهل رؤية ذلك . أن بالإمكان اختراع عناصر بسيطة فى النظم بسهولة . أو أن بإمكان المرء ، بعد دراسة العناصر المنبثقة لمثل هذه الابتكارات فى عمل الكتاب العظام، أن يستقطرها ، يعزلها ويجعلها أساسا لنظم الشعر» . هذا ورغم أن تلك «الابتكارات الخارجية [١٥٦] يمكن أن يستخدمها الكتاب العظام، أحيانا ، ولكن كواحدة من الوسائل الكثيرة لإنجاز مهمات أكثر أهمية.» . إذ أن «ماهو أكثر أهمية ـ أن العبقرى يفكر ، يؤلف ، يطور فكرا

. ideas (١٥٧) ويفسر الجوهر الأخلاقى للحياة فى طريقة جديدة.» وبإختصار فإن الإبداع لا يتوقف عند مجرد التقنين رغم حتميته وضرورته .

فإذا ما قيل بالترتيب على ذلك أن «المحاولات التى قننت بعض أشكالها (١٥٨) ، إنما نجحت فى تأكيد جوانب الصنعة ، والمهارة ، وتداولها» بحيث تبدو نتيجة منطقية صحيحة ، لا يصح الاستطراد بأنه «ليس لهذا صلة ماسة أو جوهرية ، بالنسبة للفن.» فهو الاستطراد الذى يدخل فى نطاق بحث الفرضية المطروحة هنا، وحيث يكون الأكثر صحة فى هذه الحالة هو مقولة د. بسيونى نفسه : (١٥٩) «والفن حينما يكون إبداعا ، يتطلب صنعة لها سماتها الفردية ، ولكن إذا كان تقليدا ، التزم فيه بصنعة مقلدة ميتة لا دور لشخصية الفنان فى إبرازها .» .

(أ) أختبار : لعبة كسر قواعد اللعبة (كسر قانون الخط الوهمى بإبداعية الإخراج السينمائى) .

ترتيبا على ما سبق ، فإن التجديد التجريبى ، لابد أنه يعنى كسرا لتقنين سابق ، بما هو إبداع لجديد ، ولكنه كذلك إبداع لتقنين جديد يتسم بذاتية الفنان المبدع لهذا التجديد ازاء ما سبقه من تقنين ، ومن ثم تغدو عملية التجديد / الكسر هذه : لعبة جديدة ، طالما أنها قد احتوت تقنينا جديدا ضمن إطار «خطاب» يحيله إلى نسق العمل الفنى / الفيلم .

ويمكن اجراء اختبار تطبيقى بهدف التحليل على ما يمكن اعتباره «لعبة كسر قواعد اللعبة» ، عبر محاولة الإبداع الفيلمى بكسر الخط الوهمى، وهو الذى يبرز على قمة الأبجديات التى تدخل فى نطاق «القواعد» الأجرومية ، حيث يتعرض المخرج السينمائى أثناء عملية إبداعه لتقطيع لقطات أى مشهد من المشاهد السينمائية إلى تزمتات القاعدة المعقدة والبسيطة فى آن واحد والمعروفة بـ (الخط الوهمى) الذى سوف يحصر اختياره لزوايا اللقطات فى مكان أحداث المشهد بحيث لا تتعدى مواقع زوايا الكاميرا هذا الخط الذى ينشئه المخرج فى ذهنه بشكل وهمى مفترض ، بناء على علاقات الاتجاهات المكانية والجغرافية بين مواضع الأجسام والأشكال التى تلتقطها

القاعدة (الخط الوهمى) هى المحافظة على جغرافية مواقع الأجسام والأشخاص بالنسبة للمتفرج ، أى من حيث ما هو يمين سوف يبقى دائما فى اليمين ، وما هو يسار فسوف يبقى كذلك ، مهما تنقلت التقطيعات السينمائية بزوايا الكاميرا ، إضافة إلى عدم ارباك المتفرج بتغير الخلفية من لقطة إلى التالية إذا ما أخطأ المخرج وانتقل بالزاوية فجأة إلى الجهة المقابلة المضادة تمام. أى فيما هو تخط للخط الوهمى(١٦٠) ، بما يكون من شأنه إثارة إنطباع مربك لدى المتفرج بأن انتقالا فى المكان قد حدث، بينما الأمر لا يعدو- فى حالة هذا الخطأ- مجرد انتقال بالقطع للزاوية إلى جهة تخطى الخط الوهمى .

إذن ماذا لو امتلك المبدع تفكيرا إبداعيا يقوم على كسر هذه القاعدة ، رغم أن وظيفتها الوضوح فى التسلسل وإتساق جغرافية المكان أمام المتفرج؟ أما الإجابة فهى موضوع الأختبار ، وهى هدفنا المرحلى هنا .

فطالما أن الاختبار قد أصبح منصبا على الأداة السينمائية من ناحية . وأن ثمة تحفظا مسبقا سبق التنويه عنه حول أن التقنين طريق للإنتاج بالجملة بما يتنافى مع إبداعية الفن الجديد، لذلك فإن الاختبار التالى سيكون منصبا على «تنظير كسر التقنين» أى بما يدخل فى إطار «التصميم / التخطيط» الذى يعنى :

١- من أحد وجوهه إمكانية النظرية المسبقة على الإبداع من حيث ضمنية احتواء التخطيط لعنصر التقنين الذى ثبتت إمكانية تحققه .

٢- ومن أحد وجوهه كذلك- والترتيب على الوجه السابق- هو إمكانية إبداع الجديد خروجا على إطار الانتاج بالجملة .

ولعل أبسط موضوعات التقنين السينمائى ، وأهمها فى آن واحد، والتى يمكن تطبيق هذا الاختبار عليها ، هو قانون «الخط الوهمى» فى الإخراج السينمائى ، والذى يمكن طرح صياغة الموقف التالى كنموذج لكسر قاعدته التقنينة ، خدمة لتصميم / تخطيط نظرى مسبق . ومن شأن تحليله إثبات مقدمة هذا الاختبار ، وفيما يلى نص الموقف / المشاهد المأخوذة عن سيناريو فيلم «عشاق الفلنكات» للباحث .

موجز تمهيدى للمشهد :

كان يحب العنف دون أن يدرى لذلك سببا .. وهو كذلك يحب الحياة ويتطلع لأن يرشف منها بنهم .. وقد عاش «وحيد» بين زملائه المقاتلين فى مرحلة إعادة البناء العسكرى (بعد ١٩٦٧) ، فكان قمة فى الكفاءة القتالية ، بل وخلال فترات ما سمى باللاسلم واللاحرب تأكدت فى داخله رغبات العنف المكتوم ، والذى بات عنفا مكتوما محملا بالرغبة فى الانتقام فيما عاشه خلال غارات العمق .

وخلال هذه الغارات أيضا عاش لحظات الموت .. لقد رأى الموت بعينيه يهدده .. فركب حصان الزيف الجامح .. وهرب إلى «الحياة» بكل إرادته .. فراح يحاول التهام الحياة .. ولكنه خلال ذلك يفاجأ بعجزه .. لقد عجز عن أن يعيش لحظة الجنس التى باتت مهربه ، مثلما تركزت فيها أزمة عجزه هذا . فظل يعانى من العجز والارتباك فى جهازه العصبى بتأثير تهديدات الموت الذى لاحقه فى كل لحظة ، بدءا من تهديدات غارات العمق على المدنيين وهو بينهم هارب من الميدان ، وانتهاء بتهديدات الحرب العالمية واحتمالات التدمير الشامل والمواقف العالمية المنذرة بالخطر فى كل لحظة وفى كل بقعة من العالم .. فلقد أكتشف وحيد أن هروبه من ممارسه العنف لم يكن حلا ولا تحقيقا لرغبته فى الحياة ، اذ مازال الموت يطارده حتى فى عقر داره المدنى .

والمشهد محل الاختبار هو ذلك الذى يجسد الفقرة الواردة بملخص القصة السينمائية ونصها :- ومع عجز الطبيب عن علاجه .. وفى قمة أزمته .. لم يجد سبيلا إلى الحل إلا الوعى بمشكلته .. حيث اقتنع بحقيقة هامة ، وهى أنه للتخلص من العنف الذى يهدد حياة البشر بالموت .. فإن ثمة قانونا : «العنف .. هو طريق الخلاص من العنف ...»

وفيما يلى نص الصياغة السينمائية على هيئة سيناريو بالحوار ، وبما يشير إلى إمكانية (بل وضرورة) الوعى النظرى المتضمن فى الحل السينمائى نفسه - أثناء صياغته - للتعبير عن لحظة تتسم بالهاملتية (إذا جاز التعبير) التى تمر بها

الشخصية ، والتى جاء كسر الخط الوهمى نفسه ليكون الحل في التعبير عنها كما يتضح مما يلى :

المشهد (   )

- قطع إلى وحيد وهو يعيش لحظة تفكير وتأمل هاملتية حول مسألة العنف الذى يؤرق حياته.

- (ويستخدم لتقديمه فى المشهد كسر «الخط الوهمى» فى زوايا تصويره بحيث يبدو بين كل لقطة والتالية وكأنه يحدث نفسه فمثلا يصور فى لقطة بروفيل موجها نظره ناحية يسار الكادر وهو يعانى متحدثا إلى نفسه .. فإذا ما قطعنا اللقطة لنسمع رده على نفسه يصور من الزاوية المضادة بحيث يصبح بروفيل موجها نظره ناحية يمين الكادر أى عكس اللقطة السابقة بحيث يبدو كما لو أنه شخص آخر بالرغم من أنه هو وحيد نفسه . بل ولم يتحرك من مكانه .. وبالتالى يبدو حواره فى التفكير بينه وبين نفسه .. كما لو أنه حوار بين وحيد رقم واحد.. ووحيد رقم اثنين .. وهكذا يتوالى حواره التأملى حول مسألة العنف).

- فيبدأ وحيد بلحظة تأمل هاملتية: - العنف على من؟.. ومن أجل من؟..

تلك هى المشكلة...

- فيأتيه رد وحيد الثانى وكأنه يصحح له

- أكون أولا أكون...

- فيرد بحسم:

- ليست مشكلة.. بل كانت مشكلة.. المشكلة مشكلةالعنف.. فالظالم يفرض العنف ليظلم..

- فيسخر منه:

- أيضا.. المظلوم يرد بالعنف ليسترد حقه..

- فيستفسر وكأنه تنبه إلى حقيقة غابت عنه...

- نعم؟... ماذا قلت؟..

- أقول.. السارق يفرض العنف لينهب والمنهوب أيضا يرد بالعنف ليسترد حقه..

- فيعانى لحظة شرود فى التفكير.

- آه .. فعلا.. المستغل يفرض العنف ليقهر.. والمقهور أيضا يرد بالعنف ليتحرر.. ذلك هو مفتاح الحقيقة

- فيضحك وحيد الثانى مؤكدا فى ثقة.

- كلا الطرفين يستخدم العنف..

- فيؤمن الأول على كلامه.

- حقا .. فلكل فعل رد فعل..وإذا كان الفعل عنفا.. فإن رد الفعل عنف. اذن..: للقضاء على العنف.. هل نقضى على الفعل أم رد الفعل؟

- مسألة منطقية بسيطة...

- فيعلن وحيد فى صيغة قرار.

- لابد أن يقضى أصحاب رد الفعل على أصحاب الفعل بعنف شديد حتى يستأصل العنف من جذوره ومن أصل فعله .. تلك هى المسألة.. العنف هو طريق الخلاص من العنف.. العنف هو

- ويعيش لحظة تلذذ بالكلمات التى بدأت تتردد فى أذنه كأنها لحظة الانتصار..

- العنف هو طريق الخلاص من العنف.. (كما يبدأ صوت الفلنكات فى الظهور تدريجيا مع استمرار تردد جملته الملحة)

- ويظل يتجول فى أرجاء الصالة فى غيبوبة وصوت الكلمات مع صوت الفلنكات يترددان فى أذنه وكأنه يسمعهما بتلذذ.. والانفعال على وجهه يتزايد تدريجيا كما نلمحه فى حركة يديه التى تتدرج من النعومة التامة فى لمس الأشياء حتى يجد نفسه وقد أزاح فى عنف شديد بكل ما على إحدى الترابيزات من أكسسوار وهو يصرخ..

- وحيد: العنف هو طريق الخلاص من العنف..

- فيتجمد مكانه فى ابتسام مذهولا يتأمل الأشياء فتتزايد الابتسامة على وجهه.. ومن ثم يجد نفسه فى نشوة متزايدة وقد ولى وجهه ناحية الجهة الأخرى يطيح تكسيرا فى اكسسواراتها.

وحيد: العنف هو طريق الخلاص من العنف..

- ويطيح فى هستيرية جنونية يكسر كل ما حوله وكأنه فى لحظة افراغ انفعالى لكل ما هو مكبوت..

- لقد تحول فجأة إلى وحش كاسر..

- حتى يصل إلى لحظة الاجهاد وهو يلهث تماما ولكن فى نشوة وعيناه مبرقتان فى شرود ولا يملك الا أن يترنح فى اعياء شديد وقد استند بذراعيه إلى التسريحة المحطمة..

ويقع نظره على يديه التى أصابتها بعض الجروح فيرفعها أمام عينيه يتأملها فى لحظة تكاد تكون وكأنه قد تنبه إلى شئ..

- دم ..

- فينظر فى تأمل ونشوة..

- (تطن فى أذنيه أصوات التكسير)..

- ثم يبدأ مونتاج متواز فى القطع ما بين وجهه فى لحظات تأمله ونشوته وبين لقطات بالتصوير البطئ للأشياء التى كان يكسرها..

- (بينما يظهر بالتدريج مع أصـ
التكسير أصوات انفجارات وطلـ
مدافع.... الخ)

- ويتدرج هذا المونتاج المتوازى فى تضفيرة بلقطات ذكرياه من الغارات التى سبق أن رأيناه فيها.. مع لقطات تكسير الاكسسوار.. مع لقطات لمختلف حروب المقاومة.. مع لقطات وجهه المتأمل المنتشى تتخلل هذا المونتاج المتوازى فى كريشيندو متزايد السرعة.. حيث تبدأ الابتسامة فى

الارتسام على وجهه اكثر فاكثر.. حتى لحظة الضحك الشديد..

- وفى لحظة ضـحكة الشـديد.. تكون نظراته قد بدأت تجول فى كل ما تكسر مركزة على لقطات الطبيعة الصامتة للتـماثيل العـارية المتكسـرة.. والصـور مـونتـاج مـتـواز مع لقطات وجـهـه العارية.. وكلها أيضا فى مونتاج متواز مع لقطات وجهـه الضاحك مقهقها.. وفى قمة هذا الكريشندو:

- (تنطلق فجأة الموتيفة الأوركسترالية)..

- وفى لحظة انطلاق الموتيفة الموسيقية اذا به يتـجـمـد مكانه مـذهولا فـرحـا كـالطفل وكـأنه أحس بشئ جـديد.. لقد أحس مع انطلاق الموسيقى بشئ ممتع يسرى فى جسده.. وفرحـة الدنيا لاتكاد تسـعـه.. حـتى ينطلق كطفل مـجنون خارجا من باب الشقة .

قطــع

المشهد (   )

ـ .. قطع إليه بنفس الاحساس وهو يدهم عيادة الدكتور الذى سبق أن ذهب إليه .. حـيث يفـاجـأ به الدكـتـور فى هذه الحالة .. فيبتسم الدكتور فرحـا .. أما وحيـد وهو لاهث لايملك إلا أن يصـرخ

فى لحظة فرحة الطفولى وكأنه مجنون:	**وحيد** : أنا خفيت ..
	الدكتور : جريت ؟.
	وحيد : لا ..
	الدكتور : أمال أيه ؟.
	وحيد : فهمت وارتحت ..
	الدكتور : فهمت أيه ..؟
ـ فيصيح بشكل مسرحى طفولى	**وحيد** : العنف هو طريق الخلاص من العنف
فيمط الدكتور شفتيه فى عدم فهم	
ـ فيضحك وحيد	**وحيد** : طبعا مش فاهم .. لو أنت بقى أصبت بالعجز بعد كده يادكتور .. تعالالى وأنا اللى هاداويك .. عن أذنك هاجرب..
ـ ثم يخرج منطلقا .. والدكتور يتعجب فى إبتسام ثم ينادى التمرجى:	اللى بعده ..

ـ قطـع ـ

استطراد التفكير النظرى حول صياغة المشهد الهامليتى

وبما هو المصاحبة النظرية للحل السينمائى ، فإنه على المستوى الذاتى ربما يذكرنا هذا الموقف ـ والربط هنا لأسباب الشرح والتوضيح ـ بموقف بريخت كما يشرحه رونالدجراى : «وقد واجهه تهديد النازية (١٦١) ـ قد صمم على تهييج عواطفه المسالمة ليقيم قضية مشتركة مع هؤلاء الذين عقدوا العزم على ملاقاة القوة بالقوة..».

وحديث جراى عن بريخت هنا منصب على مسرحيته : «الأجراء» ، و «ذلك الذى قال نعم» حيث «تعطى هاتان المسرحيتان إنطباعا بأن بريخت قد وطد العزم (١٦٢) على أن يقنع نفسه بالقوة بقبول فكرة الحاجة إلى إستعمال العنف».

ورغم لجوئنا إلى مثل هذا التشبيه للتوضيح عبر مقولات جراى التحليلية ، إلا أننا لا يفوتنا التحفظ على التشابه ، فإن ما اعتبره جراى اقناعا للنفس بالقوة ، كان يتمثل

لدينا اقناعا بالجدل والنقاش مع النفس ، وهذا الجدل هو الذى يؤدى إلى فكرة الحاجة إلى إستعمال العنف ، وليس إجبار النفس على قبول الفكرة هو الذى يقود إليها ، ومن هنا كانت صفة الهاملتية من حيث التأمل هى مشهدنا ولحظتنا سينمائيا .

«ولابد هنا من التفرقة بين التأمل فى المسرح الأرسطى أو التقليدى عندما يتحدث الممثل مع نفسه فى مونولوج وبينه فى المسرح الملحمى (١٦٣) ، لأن التأمل هناك ليس إلا لحظة يعود فيها البطل إلى نفسه ليستجمع قواه أو يستريح قبل الدخول فى صراع جديد. أنه تأمل لا يخرج به عن مسار الحدث، لأنه خيط داخل فى نسيج هذا الحدث وفرق كبير بين موقفه وموقف الراوى أو المتحدث والمعلق فى الدراما الملحمية ، فتأمله أو تعليقه لا يندمج فى تيار الحدث الدائر على المسرح ، بل يسير موازيا له أو خارجا عنه ، بل أن هذا التأمل والتعليق أو هذه الرواية هى الخيط الذى يمسك البناء الدرامى بأجمعه أن الراوى يخرج عن دوره كما يخرج عن الحدث ويتجه للجمهور ليتحدث أو يروى أو يغنى أو يشترك فى حوار مع مدير المسرح».

ومع تسليمنا بما يشرحه د. مكاوى فيما اعتبرناه تحفظا توضيحيا، فإنه كذلك يمكن تطبيقه على مثالنا المقتطف من (عشاق الفلنكات) ، ولكن فقط من حيث اعتبار تلك اللحظة الهاملتية تأملا يدخل فى إطار المعالجة الأرسطية ، باعتبارها «لحظة يعود فيها البطل إلى نفسه ليستجمع قواه أو يستريح قبل الدخول فى صراع جديد. انه تأمل لا يخرج به عن مسار الحدث ، لأنه خيط داخل فى نسيج هذا الحدث» . لكنه من ناحية أخرى ، وإذا ما استحضرنا وسيلة التعبير السينمائى المقصود استخدامها بالمشهد ألا وهى «كسر الخط الوهمى» ، لانتقلنا بالمعالجة من تلك الأرسطية إلى الجانب المقابل حيث كسر الإيهام السينمائى» ، طالما تذكرنا أنها وظيفة إيهام أرسطى ، تلك التى قام من أجلها أساسا ذات قانون الخط الوهمى السينمائى ، وبما يدخل كسره ـ من ثم ـ فى إطار مختلف عن كل من الأرسطية والبريختية على حد سواء (ضمن ما أسميناه اصطلاحا) [١٦٤] : الكسر النسبى للإيهام السينمائى) ، طالما أن هناك نوعا من كسر الإيهام لم يخرج بدوره عن تلك البريختية ، ولكنه يبقى كذلك ضمن ما تعنيه المعالجة الأرسطية لمثل هذه اللحظة / الحدث ، إذ «صحيح أن هناك لحظات توقف فى الحدث [١٦٥] ، كالحكايات التى تروى أو الذكريات أو المونولوجات التى تتحدث

بها الشخصيات إلى نفسها أو المناقشات الفكرية ، إلا أنها لا توقف الحدث تماما ولا تسمح كما قلت بالخروج عليه . والسبب هو أنها جميعا تدخل فى نسيج الحدث العام فلا توقفه ولا تعطله ، بل تكون بمثابة محاور أو عوامل دافعه له.، ومع ذلك يتم تحقق كسر للإيهام كأثر فى التلقى يحققه كسر الخط الوهمى السينمائى، وبما يبرز إمكانية للعبة ، هى فى جوهرها : لعبة تجديد ، حيث بالاجمال وكما يذكر دزيجا فيرتوف مرارا وتكرارا : «تستعمل (العين السينمائية) كل الوسائل المونتاجية الممكنة ، تقارن وتجمع جنبا إلى جنب ، بين جميع نقاط المعمورة ضمن أى ترتيب زمنى ، مخالفة ، إذا ما تطلب الأمر [١٦٦] . كل قوانين وتقاليد بناء الشىء السينمائى.» - حيث تغدو المخالفة ذاتها لعبة» ، ويتأكد كونها لعبة - عبر هذه المخالفة - حال استحضار أهم الحقائق التى تجمع بين نسقى الفن واللعب ، ألا وهو اتفاق العقد العرفى المسبق على ممارسة الفن / اللعب ، والذى فى إطاره تتجلى للعمل الفنى أعظم إمكانات اللاواقع / اللعبة ، فى ظل الاتفاق على أن ما يجرى هو مجرد «افتراض فنى / لعبة» .

(ب) اختبار : كسر قانونى اللعبة والمنطق بقانون الافتراض الفنى السينمائى:

وعلى سبيل التيقن فيما هو أبعد من إثبات مقدمة الاختبار السابق حول «تنظير كسر التكتين» ، وذلك بتكثيف بعد «الافتراض الفنى» . الذى يندرج ضمن ما يجمع بين نسقى اللعب / الفن ، من حيث مبدأ «الاتفاق المسبق» ، يمكن إيراد الموقف التالى من سيناريو عازف الكرباج» والذى يتوفر به «كسر قاعدة الخط الوهمى» من ناحية ، بل والاستناد إلى عنصر «الافتراض الفنى» والقبول به فى مشهد محوره الأساسى أن ذات الشخص (بطل الفيلم) فى موقف مباراة بنج بونج مع نفسه ، رغم مجافاة وتنافى ذلك مع الواقع ، وفيما يلى النص :

عازف الكرباج يلعب وحده البنج بونج

المشهد :

فى صالة الفيللا الثانية بالمقطم

داخلى / ليل

- وجدى يغلق الباب من الداخل بالمفتاح، وفى عنف وصلافة .
- يستند إلى الباب بظهره وهو يسحب نفسا عميقا ..

- ص . وجدى : المهم دلوقتى أنى بعدت عن القتل .. بعدت عن أخويا وعن كل النفوس الخربانة ..

- ثم بدأ يتحرك بخطى متأنية فيها الاحساس بالراحة :

- ص. وجدى : حتى الساعة بعتها .. عشان يبقى معايا قرشين يعيشونى ، ولأن الزمن مش عاوز أعرفه من هنا ورايح.. مش هايهمنى .. الزمن هانساه زى بالظبط ما هانسى الناس .. بعيد هنا هاعيش .. بعيد عن النفوس الضعيفة الخربانة ..
- عشان أعيش بنفسى أنا قوية .. أحافظ عليها قبل ما يحصلها السوس ..

- وفجأة .. يتوقف منتبها ..
- ولقطة كبيرة لوجهه مبرق العينين فى تساؤل :

- ص . وجدى ولكن .. هاعيش لوحدى ؟ ازاى ؟ ايوه لازم أعيش

لوحدى لو فشلت ورجعت يبقى لازم اقتل ساعتها لازم اقتل معقول هاعيش لوحـــدى؟ .. فكرت فى المبـــاريات الرياضية..

- فيكتم دمعة معاناة الحيرة والعصبية..
- ثم - قطع حاد -

- إلى وجـه وجـدى نهـارا فى نفس المكان وهو يتطلع فى الفراغ بإحساس السجين..

- (مع دخلة مـوسـيـقى تصـويرية مفاجئة)..

- ص . وجـدى : معقول هاعيش لوحـــدى؟ .. فكرت فى المبـــاريات الرياضية..

- يلتفت إلى حيث ترابيزة بنج بونج فى أحد أركان الصالة الشاسعة..
- يتجه إلى الترابيزة ..
- يمسك بالمضرب يتأمله لحظة..
- ثم يأخذ وضع استعداد اللعب وكأنه فى مواجهة لاعب آخر.
- فـجـأة يضـرب الكرة بالمضـرب على الترابيزة فى الاتجاه الآخر .
- وإذا بالمفـاجـأة.. أنه هو نفسـه يصـد الكرة من الجهة المقابلة..
- وبلا توقف يسـتـمـر ضـرب الكرة ثم صدها .. وإذا بتقطيـعات المونتاج التى خـلالهـا يظهـر أن وجـدى نفسـه الذى يصدها من الجهة المقابلة ، ثم إذا به هو أيضا يصدها من للجهة الأولى..
- وهكذا يبـدو من خـلال تقطيـعـات المونـتـاج أنه يلعب وحـده مـباراة بنج بونج عنيفة لا يسيطر فيها على المشهد

- (تسكت الموسيقى ويعم الصمت)
- (ولا صوت إلا وقع أقدامه)

إلا صوت الضربات العنيفة المتتالية لكرة البنج بونج.. مع مهارة وجدى الشخصية وخفته فى تلقى الكرة بالمضرب من جميع الجهات ..
ـ حتى تسقط الكرة على الأرض .. وتركز الكاميرا على تهاويها البطىء على الأرض..

.. فيتحرك متخاذلا فى إتجاه ساحة السلم المؤدى إلى الحديقة.

ـ ص. وجدى : مانفعتش حكاية المباريات .. كانت مجرد خيال سخيف، لأنى لازم ألاقى حد ضدى عشان تبقى مباراة ..

قطــع

التعقيب النظرى فى لعبة الافتراض الفنى سينمائيا

فحتى هذا المثال التطبيقى السينمائى يمكن مناقشته فى ظل مفهوم تقنين اللعبة ، رغم أنه قد قام على كسر قانون اللعبة ، ولا أدل على ذلك من أن ينطبق عليه مفهوم باحث سينمائى هو نويل بيرش الذى نال حماس البروفيسور دادلى أندرو حول كتابه (١٦٧) «نظرية ممارسة الفيلم ـ ١٩٦٩»، والذى قال عنه «يأخذ الكتاب مظهر كتاب مبسط (للشكلية) التقليدية لأنه يفتت السينما إلى مجموعة من العناصر الكبرى (١٦٨) . ولكنه يذهب كثيرا إلى ما وراء مثل هذه الكتب المبسطة بدقته ونزعته الجدلية.» ـ أى أنه الكتاب الذى اتجه إلى التقنين على أن ننتبه إلى قيمة هامة به ، ألا وهو أنه ليس بالتقنين الميكانيكى ، وإنما ثمة نظرية جدلية تسيطر على صياغة هذا التقنين، «فمثلا (١٦٩) لا يذكر بيرش قدرة السينما الأخاذة على تغيير علاقات الزمان والمكان، ففى الحقيقة أنه يعدد ويذكر بوضوح العلاقات الخمس عشرة الممكنة بين اللقطات المتتالية.» أى ما يبدو وبالتأكيد أنه تقنين من نوع آخر، بل وسرعان ما يتضح ثراؤه الذى يطابق ثراء الفيلم / الفن الذى ينادى به أكثر غلاة التطرف فى التضاد مع أى محاولة أو إمكانية للتقنين ، ذلك أنه «وبنظرة سريعة إلى الماضى (١٧٠) أمكن لبيرش

يبين أن السينما التقليدية فى محاولتها أن تقص قصصا (ممثلة) اعتمدت على ثلاثة أو أربعة فقط من الأنواع الخمسة عشر للتتابع» . وعندما تبقى بقية لهذا التقنين دون ممارستها إبداعيا ، سوف تبدو لنا عند ممارستها أنها كسر للتقنين السابق بينما أنـها لا تعدو كونها إبداعا تقنينيا آخر ، على الأقل فى ظل اعتـبارات نويل بيرش من أنها بقية الأنواع الخمسة عشر (مازلنا متحفظين على التسليم بها لحين البحث الذى يمكن من التسليم بها تماماً ولعل هذا هو ما يهم التعقيب والتحليل لحالة هذا الاختبار الذى بدا كسرا لقانون بينما أنه يعود جدليا من جديد ليصبح قانونا أيضا ، وهو ذاته الذى بسببه «يشيد بيرش بالمخرجين الثوريين من أمثال أنتونيوني وآلان رينيه اللذين كسرا عن عمد التتابع الكلاسيكى (١٧١) وأعطيا لسينما المستقبل فرصة استعمال كل نوع من العلاقات المكانية ـ الزمانية ، بالضبط كما يستخدم المصور الحديث كل لون على باليتته وكل نوع من التكوين وليس مجرد تلك التى تعطينا إحساسا بما هو طبيعى.» ومع ذلك فإن هذه الصياغة الجدلية : التقنين / اللاتقنين ، تنبع أساسا من كون أنه : «يبحث بيرش عن استعمال (بنائى) للسينما لأنه لم يعد يعتقد فى استعمال طبيعى (١٧٢) أو واقعى لها . الفن عنده هو أكتشاف خواص مادية (فيزائية) جديدة . من خلال إعادة بناء واعية ، لعناصر الوسيط الفنى.» وإذا كان كتابه محاولة تنضيرية فى هذا الاتجاه ، فإنه لا يزال «كما يقرر (١٧٣) مؤلفه بصراحة . أنه لا يكاد يكون بداية بل مجرد مؤشر لسيميوطيقية المستقبل وربما لسينما (جديدة) .» أى الإيمان الكامل بإبداع التقنينات التى لم تستنفذ بعد، والتى لن تستنفذ أبدا ، طالما أن التجربة الفيليمية من ناحيتها وكذلك النظرية قد أثبتتا هذه الإمكانية الأبدية، ربما يطرح علينا مبدئية «الإبداع بقانون إبداع التقنين» .

انه الإبداع بقانون إبداع التقنين

فإذا ما قيل بتصلب التقنين ذاته فى مواجهة طبيعة العملية الإبداعية على اعتبار أن واحدة من أهم قدراتها (من المنظور السيكولوجى) هى «القدرة على تكوين

ترابطات وأكتشاف علاقات» ، فإن ما يجب الانتباه إليه فى هذا الصدد أن «التقنين» ذاته ـ من الناحية النظرية ـ هو «موضوع للإبداع» ، بمعنى أن المبدع سوف يوجه جهده الإبداعى نحو إبداع تقنين جديد ، أى إبداع ترابطات واكتشاف علاقات جديدة دون التقيد بالتقنين القائم ، ودون «الاحتفاظ بعناصر ثابتة وتقليدية فى تفسير عالم الخبرة ورؤيته وإدراكه» (١٧٤) . أى بما يعنى جدلية الاعتراف بالتقنين من حيث إمكانية تحقيقه فى العملية الإبداعية كممارسة نظرية واعية ، ولكنه الاعتراف كذلك بضرورة إبداعه ـ التقنين ـ مجددا وبما يمكن تسميته من الناحية المبدئية بـ : «الإبداع بقانون إبداع التقنين» .

وحتى لا يلتبس الفهم فى تبنى البحث لمبدأ إمكانية التقنين فى الفن تتوجب إشارة التأكيد على أن المقصود ليس تقنينا للإنتاج بالجملة فى الفن ، وإنما :

١ – هو التقنين الخاص بالفنان ازاء تجريبيته الفنية الخاصة .

٢ – وذلك طبعا بالإضافة إلى خصوصية فى تقنين الصنعة ذاتها كذلك، اذ «قد يصل أحد الفنانين إلى تقنين صنعته بما يتناسب مع انتاجه (١٧٥) ، ولا ضير فى هذا ما دام هذا الفنان قد عرف حدود دائرته ، وأبعاد فنه . لكن يصعب أن يعيد غيره صنعته المقننة ، فما صلح له قد يعوق غيره أو يضلله» . وهو بدوره قول غير بعيد عما يقول به تاركوفسكى : «من غير الممكن أن تصبح فنانا بواسطة الدراسة أو عن طريق الدراسة (١٧٦)، كما أنه من غير الضرورى دراسة قوانين المونتاج ببساطة ، لأن كل فنان ، كل سينمائى يكشف فى عمله عن هذه القوانين من جديد .» أى بما هو اعتراف سياقى بالتقنين ولكنه التحفظ على ضرورة إبداع التقنين، وأن كان يقابله كذلك تحفظ البحث هنا على شرطية عدم الدراسة فى الفن، حيث تتناقض هذه الشرطية مع إمكانية وجود التقنين فى الإبداع أساسا.

هذا وعندما يدافع الدكتور جونسون عن «أن مسرحيات شكسبير ليست فى المفهوم الصارم والنقدى مآسى ولا ملاهى . ولكن مؤلفات من نوع متميز.» فإنه كما يخلص ستيان «أن الدكتور جونسون (١٧٧) هو بالطبع آخر من يدعو إلى الفوضى فى المقاييس

الأدبية أو المسرحية: على المسرحية أن تبين مخططها حتى ولو لم يكن هناك مخطط للحياة. ولكن حتى هو يعترف أن (هناك دائما استئنافا مفتوحا من النقد إلى الطبيعة) : علينا دائما أن نكون على استعداد لأن نفسح المجال لأنواع لا نهاية لها من النسب وصيغ لا حصر لها من المزج.، ،وكلنا يعلم بطبيعة الحال أن القوانين متعددة ومتعارضة وليست ثابتة، بينما المبادىء وحدها هي الثابتة، (١٧٨).

ان ثمة نموذجا صارخا من حيث جدلية التقنين والحرية عبر إبداعه، وبما يمكن تسميته ،الإبداع بقانون إبداع التقنين، ألا وهو أدب / فن الموشحات ، إذ حيث ،تعتبر الموشحات ، في رأي كثير من الدارسين والمتخصصين ، ثورة عروضية (١٧٩) حققها الشعر العربي للإنطلاق من أسر الأوزان التقليدية والقافية على مستوى كبير من الجرأة والاقدام (١٨٠) . وإذا ما وضعنا في الاعتبار أن هذه الثورة ،لم تكن ، في الواقع ، على حساب موسيقى الشعر وأنغامه وجماله ، كما يدعي البعض (١٨١) ، وليست هي طلبا للحرية المطلقة والانفلات من القيود ، بل هي عبارة عن قيود جديدة على مستوى الأوزان والقوافي ألزم الوشاحون أنفسهم بها لتضيف إلى النص التوشيحي جمالا فوق جمال ، وتثرى موسيقاه، . لأمكن التساؤل : ما الذى يجعل إذن من ،دراسة عروض الموشحات أمرا في غاية الصعوبة والتعقيد لدى الدارسين(١٨٢) ؟ . وخلاصة القول في هذا كما يشير الباحث مقداد رحيم خضر (جامعة البصرة) أن ،القول الفصل في هذا الشأن شيء لم يحن موعده بعد، (١٨٣) . وهو يعني بذلك . ضمنيا ومباشرة . عملية التنظيم الحاسم التى من شأنها تسهيل مثل هذه الدراسة المرجوة ، ومرد ذلك إلى العديد من الصعوبات والتعقيدات التى منها ،تعدد الآراء وكثرتها وتناقضها حول نشأة الموشح، (١٨٤) . كما أن القيود الجديدة هي في أغلب الأحيان أشد تعقيداً مما في القصيدة التقليدية وأن نظم قصيدة أسهل من نظم موشحة، (١٨٥) ولكن هل تنفي هذه الصعوبة أو الصعوبات وجود التقعيد الجديد ذاته ؟

أنه . أي القانون / التقعيد . حيث ينقصه فقط التثبت التنظيرى الأخير ، لا يمكن الزعم بنفي وجوده طالما أنه ممارس به إبداع الموشحات فعلا ، ولكن المشكلة الحقيقية هي في جدلية هذا التقعيد الجديد ، اذ بينما هي قيود (جديدة ومن نوع آخر) تتخلص

بهـا المشوحـات من «رتابة النغم (١٨٦) في القافية التى تسببها القافية الواحدة ووجود (صدر وعـجز) للبيت ، كمـا يضيف إليـها أطرافا مـوسيـقية جـديدة (الشعر والنغم ص٢٧) (١٨٧) . فإن في الوقت ذاته «للوشاح حرية مطلقة في اختيار شكل موشحته ووزنها، وفضيلته فى هذه الحالة تنحصر في قدرته على ابتكار الأشكال التوشيحية الراقـيـة (١٨٨) التى تستهوى النفوس ، وتبعث فيها النشوة والطرب.» طالما أن القانون الجديد يسعى «إلى ضرب من التنويع العروضى هو أقرب إلى التنويع الموسيقى (١٨٩) بحيث تكون الموشحـة أقرب إلى قطعة موسيقية منها إلى قصيدة شعرية. (صور من الأدب الأندلسى ص ٢٦٨) . (١٩٠) . أى أنه بالتالى «الإبداع بقانون إبداع التقنين» ، وقانون يلزم بإبتكار أشكال لها قوانين تحكم نظمها كذلك ، ومن ثم فهو ما بين مكونه قانونا من نـاحيـة ، وكون ثمرته المستهدفة هى تنوع وإبتكار (تقنينى كـذلك) تكمن الجدليـة التى عاقت التنظير الحـاسم ، وان لم تعق مـحـاولات البـحث والتنظيـر ذاتها المستمرة والدءوب. ولكن عدم الوصول إلى الثبت التنظيرى الحاسم (والقول الفصل) استنادا إلى الحـقيـقة الجدليـة الكامنة ، لا ينفى بحـال أن القـانون ذاته (قـانون إبداع التقنين) لم يبرز مـجـسدا بإبداع التوشيحات ذاتهـا معلنا ثورته العروضيـة بالقيود الجديدة .

والأمر فى هذا الصدد ليس ببعيد كذلك عن الارتباط بنسق اللعب ، ولنأخذ مثالا على ذلك ما يطرأ دائما على لعبة الشطرنج مما يمكن اعتباره تحولات «ففى الصين تسمى شاع تشى .. ورقعة الشطرنج هناك صفحـة بيضاء من الورق بخطوط حمـراء ، وخـانات النقل تسعون خـانة(١٩١) ، وفى اليابان تسمى شوجى .. والرقعة من الخشب كالعادة تصبغ صفراء . وتقسم أو تصبغ خطوطها باللون الأسود بحيث تكون تسعين دائرة لا مربعات ، أما لوحـة الشطرنج الأوروبية الحديثة فهى عادة من أربع وستين خانة مربعة على رقعة تصنع من سلخات من الخشب المزخرف الرقيق تلائم قطع الشطرنج ، وهناك من ألوان الشطرنج. ما يختلف عن هذه الألوان الثلاثة ، فالحديث منهـا يتكون من صـور كـهـربائيـة تصدر من كـومـبيـوتر صـغيـر . وأن بدت هذه المجموعات الأربع متباينة فأنها تتفق جميعا فى دواعيها وفى طريقتها، وفى الطريقة

التى تنفرد بها بعض الأحجار فى نقلها من خانة إلى أخرى. واللعبة ليست فى أدواتها، ولكنها فى الطريقة المحددة المعروفة لنا بغية التنافس.» فالأحجيات ومباريات التهجى أمثلة لألعاب لا تحتاج لأدوات أو محيط ما لممارستها.»(١٩٢).

والخطوة التقنينية فى الإبداع الفنى عامة والسينمائى خاصة. هى مثل التقنين فى اللعب ذاته، ذلك التقنين الذى يتحدد بطبيعة الأشياء والعناصر التى تقوم عليها اللعبة، ومن ثم تنشأ العلاقات المكونة لهذه القوانين، فنحن نجد مثلا «أن كلا من المكعب والبلية هو نتيجة نفسه، فشكلاهما يتبعان قواعدهما الهندسية. وأنا(١٩٣) حين أتناول بيدى أيا منهما أشعر كأنى أمسك بشئ طبيعى. وأنت لا تتسلم تعليمات مكتوبة حين تشترى كرة، وطريقة اللعب بها تابعة لشكلها وللظروف وعلى ذلك فالكرة يجب بطبيعتها أن تتدحرج أو تثبت، فإذا صدمت حائطا ارتدت بزاوية معينة، وإذا انحرفت تغيرت الزاوية تبعا لذلك، وهكذا دواليك. لكن وبالرغم من ذلك فما أكثر ألعاب الكرة التى تختلف فيها قوانين مبارياتها من لعبة إلى أخرى (قدم - سلة - طائرة .. الخ) بل وما أكثر ما يتم ابداعه من ألعاب مقننة تقنينات جديدة، أى بما يعنى ابداع قانون جديد، ولكنه مبنى على قانون أساسى (خصوصية حتمية) خاص بطبيعة الأداة/ اللعبة ذاتها (الكرة فى هذا المثال) .. وهو ما نجد ذات إمكانيته فى الخصوصية الحتمية للأداة السينمائية.

وقد نلتقى برأى يبدو مناقضا لمبدئية الإبداع بقانون ابداع التقنين، ولكنه سرعان ما يصبح تأكيدا له، ذلك إذ يقال إنه «ويقدر ما يكون للانجاز التكنولوجى من تأثير على مجتمع ما بقدر ما يكون تأثير الألعاب. ومن الواضح أن التحول التكنولوجى كان فى المعدات دون موضوع اللعبة والقواعد التى تحكمها، فبقيت على وضعها منذ القدم، وهو ما يسفر عن بقائها واستمرارها التاريخى(١٩٤) .. وقد نتوقع مستقبلا مبتكرات تكنولوجية جديدة فى معدات الألعاب، ولكن الألعاب نفسها لن تتغير، وإن كان التشابك البالغ فى الألعاب مستقبلا سيغدو رهن الكومبيوتر.

فالمجتمع يستوعب التكنولوجيا الجديدة، وأدوات اللعب دائمة التغير وسيبقى ما يعرف من الألعاب أو ما يشبهها فى صورة معدلة تعرضها التكنولوجيا الجديدة.».

ربما كان الأكثر صدقا هو ثبات جوهر اللعب ذاته من حيث مبدأ التقنين من ناحية، والصراع/ التنافس من ناحية أخرى، أما اللعبة ذاتها فإنها متغيرة بالتغير التكنولوجي بالضرورة، حتى وإن قامت اللعبة التكنولوجية الجديدة (الالكترونية على سبيل التحديد) على أكتاف لعبة قديمة، كأن يقال: «وأصبح كمبيوتر الجيب في الوقت الحاضر هو كل شئ، بداية من لعبة الهوكى إلى النرد(١٩٥)، ولا يكون للبعض حديث غير الاستجابة لومضات الضوء..»(١٩٥)

ويرتبط الفن باللعب عند شيلر من حيث كون الثانى نشاطا حرا، عند نقطة هامة تمس مفهوم الابداع ذاته، بحيث تغدو هذه «الحرية» المتسم بها نشاط اللعب ومن ثم الفن، بمثابة شرطية «للإبداع» الذى يتجاوز الكليشيهات، التى لا تستدعى لدينا أى تدريب قوى للحواس، مثلما هي أهمية اللعب الحر، ذلك أن «الرسومات التجارية والفن الهـزيل(١٩٦).. وهى تحاول أن تعادل الواقع الخارجى تلجأ إلى تكرار الصيغ الثابتة نفسها (الكليشهات) للحياة العملية، وهى الصور التى كونت سلفا بحيث تلقى قبولا اجتماعيا.. ومثل هذه الصور لا تزودنا بالهزة القوية التى يزودنا بها تعرفنا من جديد على تنوع الأشياء واستقلالها، فلا ندرك هذه الصور إلا كرموز تقليدية، لأن المحاكاة فيها ليست حرة، ولا تستدعى لدينا أى تدريب قوى للحواس».

وها هنا يمكن الوقوف على جدلية التقنين/الإبداع، فى اللعب ومن ثم الفن، حيث يتضمن نشاط اللعب تقنين ممارسته، ولكنه فى ذات الوقت نشاطا حر بمعنى تدريبه للحواس تدريبا متجددا دائما، رغم التقنين الذى يقود عملية التدريب ذاتها وكأن التقنين هو الأداة أما التدريب فهو الهدف، ومن ثم فالأداة ثابتة، على الأقل من حيث المبدأ، أما الهدف فهو التجدد أبدا.

ولسوف يتم التسليم – طبعا – بالتحليلات التى ترى فيما يسميه هاوزر «الإنتاج بالجملة» طبقا لمعايير جاهزة سلفا، وما يسميه البعض من منطلق النظرية القيمية: اللعبة، ولن يختلف هذا التسليم إلا مع المسمى وحده باعتبار ذلك «لعبة» بمعنى عدم اقدامها على التجديد، ومن أمثلة ذلك ما يتبناه ابراهيم العريس من تحليل لآليات تلقى الفيلم الجماهيرى «ضمن إطار لعبة اعادة الفيلم انتاج ذاته بذاته»(١٩٧) وذلك استنادا

إلى أن لعبة التلقى لا تلعب على الشاشة وحدها،(١٩٨) حيث «لا يكون ما يرى على الشاشة مجرد صورة تتحرك..، بل جزء من صورة تصنعها ذاكرة المتفرج وعينه، الصورة هنا ليست شيئا حياديا، بل هى عنصر من عناصر عديدة تشتغل مع بعضها البعض لتؤلف فى نهاية الأمر ما يراد نقله إلى عين المتفرج(١٩٩) بهذا المعنى تكون الصورة موجودة فى ثلاثة أمكنة فى آن معا.. الشاشة.. ذاكرة العين التى تتفرج.. الفراغ الذى يفصل بين العين والشاشة». ومن ثم يشرح العريس ما يراه اللعبة أنها «عند ذلك الحيز الزمانى/ المكانى الذى يفصل بين (أو يصل بين) عين المتفرج والشاشة.(٢٠٠) هنا لا تقول الصورة المعروضة على الشاشة، ذاتها، ولا تقول دروها فى مجرى أحداث الفيلم، بل تشتغل أبعد من هذا: تكون عنصر تنشيط لذاكرة المتفرج، عنصرا يستخرج من تلك الذاكرة صورة مصنوعة مسبقا تأتى الصورة الجديدة لتعيد انتاجها وتؤكدها وترويها بشكل، قد يكون جديدا أو مختلفا. ومن خلال تضافر الصورتين أى خلال التوليف الذى يقيمه المتفرج نفسه.. تكون الصورة على الشاشة جزءا فقط من صورة شاملة تأتى من الماضى عبر الذاكرة وستكون الصورتان الجديدتان فى تضافرهما فى صورة متحدة، جزءا من ذاكرة جديدة تنبنى لدى المتفرج تراكميا، استعداد للصور المقبلة فى الفيلم المقبل.». وهكذا يمكن موافقة العريس فى الاعتقاد «أن المتفرج العادى لن يقبل على الفيلم الموجه إليه، إن لم تكن صور الفيلم الجديد عنصر تنشيط ويخرج من ذاكرته، أى من ماضيه، الصور القديمة»(٢٠١). لكن المهم هو ما ينتهى إليه هذا التحليل / الاعتقاد من أن «الصورة على الشاشة يرسمها المخرج على الأغلب، لكنه يرسمها انطلاقا من معايير جاهزة لديه سلفا، وتستند إلى مجموعة من الصور السابقة(٢٠٢)». ويكمن دور المخرج فى إيجاد هذا التطابق وحراسته، وفى إصراره على ألا تخرق قواعد اللعبة عن طريق صورة تفاجىء المتفرج وتقف عاجزة دون إثارة صورة مسبقة فى ذاكرته». إذ رغم صحة ذلك، إلا أن تسمية هذا التجمد باللعبة، سوف يغدو صحيحا وغير صحيح فى آن واحد.

* وجدير بالذكر أن ما يحلله هذا البحث الجاد المجدد، إنما يضع أيدينا على قانون اللعبة، ولكن الخطوة التالية تكون ليس لأن نرفض اللعبة من منطلق نظرة قيمية،

ولكن لنرفض فقط تجميد اللعبة، على أن نستثمر قانون تواجدها لصالح التجديد (الإبداع بقانون ابداع التقنين/ اللعبة)، ومن هنا فإن تسمية هذا التجمد باللعبة، إنما هى تسمية صحيحة لأنه تفكير محقق لإمكانية المعيار المحدد سلفا، وهو غير صحيح عندما يعتبر أن ذلك لا يسمح بمعايير جديدة يمكن تحديدها سلفا كذلك. فعلى سبيل المثال هنا، أن صورة الذاكرة لا تتكون فقط من تراث المشاهدات الفيلمية السابقة، إذ على أقل تقدير - إذا ما انعدمت فى حدها الأدنى المشاهدات الفنية الأخرى - سوف تؤدى صور الواقع دورها بالضرورة فى تكوين تراث هذه الذاكرة وبما يشكل للمخرج/ الفنان/ المجدد، خامة إنطلاق إلى صورة لا تنطبق مع صورة المشاهدات القديمة.

ولكنها تلتقى ولا شك مع ذاكرة الواقع، إذ يمكن ارجاع المتلقى/ المشارك إلى صورة حياته، فكما يقول تاركوفسكى إنك «عندما تدرك شيئا ما بشكل واضح وكامل فإن الشئ الذى تراه فى اللقطة لا يستنفذ بوضوح الأسلوب بل يشير إلى شئ ما منتشر خلف اللقطة، إلى شئ يخرج من اللقطة إلى الحياة».[٢٠٣] «وبنتيجة ادراك الصورة الفنية يأخذ الإنسان (شيله) الذى يحتاج إليه ويضع مجمل العمل الفنى فى إطار تجربته الإجتماعية الذاتية، ومن المعروف أن كل إنسان[٢٠٤].. يذود عن حقيقته، كبيرة كانت أم صغيرة. هذا الإنحياز يعممه على الأعمال الفنية بحيث يطوعها لخدمة احتياجاته ويدفع بها إلى تناسب مع (فائدته) ومع مجمل حياته، ويقرنها بما يروق له من تعاريف وصيغ، مستعملا بغير وعى نماذج عظيمة من الفن.. Apriori والتى لا تحتاج إلى برهان على طبيعتها الداخلية المتفاعلة والمتناقضة، وتعطى الأساس لمختلف التفسيرات».

خاتمة

فإذا ما استوثق البحث وتيقن من مفهوم الفن/ اللعب، فإن ذلك سوف يغدو - بناء على هذه الشمولية في تعميم المفهوم على الفن عامة - منظارا لفهم ليس فقط اتجاهات فنية بعينها وليس فقط ما يعتبر مستوى استهلاكيا هابطا مما هو مقنن انتاجه بالجملة في الفن، وإنما كذلك أية مدارس ومذاهب فنية، تقليدية كانت أو تجريبية، وكلاسيكية كانت أوطليعية، بل والأبعد من ذلك أيضا: إمكانية فهم ما يندرج تحت الإيهام/ اللعب، وكذلك ما هو تجريبيات كسر الإيهام على الطرف المقابل، باعتبارها كذلك كسر الإيهام/ اللعب، إذ مثلما هي لعبة الإيهام، فإنها أيضا لعبة كسر الإيهام، وهلم جرا يمكن تطبيق ذلك على شتى الاتجاهات، فالإبهار الهوليودي لعبة، والواقعية لعبة، والعبثية لعبة، نعم إن «العبث» في المسرح وفي السينما هو لعب، مثلما أن سينما الإيهام بالواقع أيضا لعب، لأن كل هذا فن، أي فيه كله لعب (وإن لم يكن كله لعب) وما الفرق بين هذا وذاك إلا فرق الخطاب/ الرؤية، أي فرق موقف من الحياة، ولكنه الفرق الذي يستدعي محاولة ابداعية مختلفة ومتجددة أبدا، وهكذا بحيث لا يعدو مفهوم الفن/ اللعب، كونه تفسيرا لما هوية الفن، دون أن يصبح تحديدا لاتجاه، ولا تحديدا لموقف، وإنما تحديد الموقف بذاته يمكن ممارسته في خطوة تالية يتم بناؤها على صحة هذا المفهوم، وهو الموقف الذي يصل إليه البحث في صيغة الأكاديمية التجريبية، أو.. التجريبية الأكاديمية، تحقيقا لمنهجية التجديد/ التجدد السيلمالي.

الهوامش

(١٢٨) نبيل المالح : السينما .. فن / معرفة / موقف . ص ٢١ .
(١٢٩) المصدر نفسه .. ص ٢٣ .
(١٣٠) المصدر نفسه .. ص ٢١ .
(١٣١) هاوزر (أرنولد) : فلسفة تاريخ الفن .. ص ٣٥٦ .
(١٣٢) بيرجيه (رونيه) : الفن والسلطة . ص ٦٩ .
(١٣٣) هوستون (بنيلوب) : سنوات القلق .. هوليود ما بعد الحرب العالمية الثانية ص ٤٨ .
(١٣٤) هاوزر (أرنولد) : المصدر السابق . ص ٣٥٥ .
(١٣٥) إبراهيم العريس : مدخل أولى لدراسة جماليات تلقى الفيلم الجماهيرى . .. ص ٥٠ .
(١٣٦) المصدر نفسه .. ص ٥٦ .
(١٣٧) نبيل المالح : السينما .. فن / معرفة موقف . مجلة الصورة الفلسطينية ، عدد ٤ تشرين الثانى ١٩٧٩ . ص ٢١ .
(١٣٨) تاركوفسكى (أ .) أقواله فى الصورة الفنية السينمائية .. ص ٤٧ .
(١٣٩) نبيل المالح : مصدر سابق .. ص ٢٣ .
(١٤٠) على سالم : كيف تصبح مؤلفاً ردئيا وناجحا فى ٢٤ ساعة ، كتابة الملخص . مجلة فيديو ١٤ – ١٧ أكتوبر ١٩٨٤ م . ص ٣٨ .
(١٤١) ستيان (ج . ل .) : الملهاة السوداء . ص ١٩٨ .
(١٤٢) نبيل المالح : مصدر سابق .. ص ٢٣ .
(١٤٣) أندرو (ج . دادلى) نظريات الفيلم الكبرى .. ص ٢١٥ .
(١٤٤) نبيل المالح : مصدر سابق .. ص ٢٢ .
(١٤٥) بياجيه (جان) وبيرل انهلدر : علم نفس الولد . بيروت . ص ٧٦ .
(١٤٦) كومنز (هـ .) : أثر الفكر فى الإبداع الشعرى .. ص ٢٣ .
(١٤٧) إبراهيم العريس : مدخل أولى لدراسة جماليات تلقى الفيلم الجماهيرى .. ص ٥٦ .
(١٤٨) المصدر نفسه .

(١٤٩) المصدر نفسه .
(١٥٠) بهاء طاهر : ميزان الكون .. ص ٩٠ .
(١٥١) المصدر نفسه .. ص ٩٠ ، ٩١ .
(١٥٢) المصدر نفسه .
(١٥٣) المصدر نفسه .. ص ٩١ .
(١٥٤) ستيان (ج.ل.) : الملهاة السوداء .. ص ٤٨٥ .
(١٥٥) ساموبلوف (دافيد) : العبقرية والتقاليد الأدبية . ص ٥١ ، ٥٢ .
(١٥٦) المصدر نفسه .
(١٥٧) المصدر نفسه .
(١٥٨) د . محمود البسيوني : قضايا التربية الفنية . ص ١٦١ .
(١٥٩) د . محمود البسيوني : أسرار الفن التشكيلي .. ص ٦٥ .
(١٦٠) جدير بالذكر أن الباحث لم يتمكن من التعرف على المصدر الأساسي لترجمة هذا المصطلح الشائع ، وأن كان الباحث يميل إلى ترجمة مصطلح : : The Triangle Principle..- Arijon, Daniel: Eilm Language.

وهو الكتاب الذي ينصب في مجمله على هذا الموضوع من الناحية الحرفية وتقنيتها .
(١٦١) جراي (رونالد) : بريخت .. ص ٢١ .
(١٦٢) المصرد نفسه .
(١٦٣) د. عبد الغفار مكاوي : المسرح الملحمي .. ص ٦١ .
(١٦٤) ينظر ، مدكور ثابت : إشكالية البحث الفيلمي في تجريبية الكسر النسبي للإيهام السينمائي.
(١٦٥) د . عبد الغفار مكاوي : المصدر السابق .. ص ٦٦ .
(١٦٦) فيرتوف (دزيغا) : الحقيقة السينمائية والعين السينمائية .. ص ١٠٩ .
(١٦٧) ينظر : . Burch, Boel: Theory of Film practice -
(١٦٨) أندرو (ج . دادلي) : نظريات الفيلم الكبرى .. ص ٢٢٣ .
(١٦٩) المصدر نفسه .
(١٧٠) المصدر نفسه .
(١٧١) المصدر نفسه .. ص ٢٢٣ ، ٢٢٤ .
(١٧٢) المصدر نفسه .
(١٧٣) المصدر نفسه .
(١٧٤) ينظر د. عبد الستار إبراهيم : آفاق جديدة في دراسة الإبداع .. ٢٨ ، ٣٠ .
(١٧٥) د. محمود البسيوني : أسرار الفن التشكيلي .. ص ٦٦ .
(١٧٦) تاركوفسكي (أ.) : أقواله في ، الصورة الفنية السينمائية .. ص ٥٠ .
(١٧٧) ستيان (ج . ل.) : الملهاة السوداء .. ص ٦٩ و ٧٠ .
(١٧٨) د. صلاح قنصوة : الوقائع والمثال .. مساهمة في نقد العقل المصري في الثمانينات .. ص ٤٩ .
(١٧٩) مقداد رحيم خضر أوزان الموشحات الأندلسية وقوافيها ص ٦١.
(١٨٠) مع أن د. عز الدين إسماعيل يذكر عن الموشحة : «غير أن هذا الشكل بدوره ، برغم ما فيه من تلوين داخلي ، قد استبدل بوحدة البيت الموسيقية وحدة جديدة كل ما تمتاز به التنويع في القوافي الداخلية فما يزال كل شطر من الشطرات السبعة المكونة لهذه الوحدة يتساوى في وزنه مع الشطرات الأخرى

ـ ثم يلتزم الشاعر بعد ذلك النظام الذى اتبعه فى تشكيل عناصر هذه الوحدة فى الوحدات الأخرى التى تتكون منها القصيدة» .. ينظر فى ذلك ، د. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب . ص ٨٣ .

(١٨١) مقداد رحيم خضر : المصدر السابق .

(١٨٢) المصدر نفسه .. ص ٦٢ .

(١٨٣) المصدر نفسه .

(١٨٤) المصدر نفسه .

(١٨٥) المصدر نفسه .

(١٨٦) المصدر نفسه .. ص ٦١ ، ٦٢ .

(١٨٧) د. رجاء عيد : الشعر والنغم .. القاهرة . دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٥م.) .

(١٨٨) مقداد رحيم خضر : المصدر السابق .. ص ٦٢ .

(١٨٩) المصدر نفسه .. ص ٦١ .

(١٩٠) د. مصطفى الشكعة : صور من الأدب الأندلسى .. بيروت . دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٧١م.

(١٩١) أفيدون (اليوت م.) : الألعاب واللعب والتكنولوجيا .. ص ١٧ ، ١٨ .

(١٩٢) المصدر نفسه .

(١٩٣) روبيك (ايرنو) فى ، ماركس (جورج) : حديث مع ايرنوروبيك : من رأيى أن المكعب شىء فى الطبيعة .. ص ٩ .

(١٩٤) أفيدون (اليوت م .) : مصدر سابق .. ص ٢٢ ، ٢٣ .

(١٩٥) المصدر نفسه .

(١٩٦) هامبشاير (استيوارت) : الواقعية لا تكفى .. ص ٤٩ ، ٥٠ .

(١٩٧) إبراهيم العريس : مدخل أولى لدراسة جماليات تلقى الفيلم الجماهيرى . ص ٥٥ .

(١٩٨) المصدر نفسه .

(١٩٩) المصدر نفسه .

(٢٠٠) المصدر نفسه .

(٢٠١) المصدر نفسه .

(٢٠٢) المصدر نفسه .

(٢٠٣) تاركوفسكى (أ.) أقواله فى ، الصورة الفنية السينمائية .. ص ٤٧ .

(٢٠٤) المصدر نفسه .. ص ٤٣ .

ملحق خاص
نماذج أختبارات القبول
للمعهد العالى للسينما بمصر

بالإضافة إلى ما تذخرت به ساحة البحث والدراسة من اهتمام بقضية الإبداع فى المجال السيكولوجى ، فإن الاشكال الأكبر كان - ومازال - يتركز فى بحث كل من إمكانية وكيفية تعلم أو تعليم الإبداع : «كيف نهتدى إلى المزيد من الإبداع؟ كيف نشعر به؟ [1] هل يمكن أن نتعلم الإبداع؟ لقد قيل أن كل إنسان لديه قدرة هائلة على الإبداع ، وقد بذلت جهود كبيرة لتدريب الأفراد على الإبداع ، والعمل على إظهاره . يضاف إلى ذلك أن قدرة الفرد على الإبداع يتأثر بعدد من العناصر البيئية التى يمكن إدارتها لتحقيق نتائج إبداعية» - وهى كلها تساؤلات وأهداف كانت ولازالت محل اهتمام هذه الدراسات السيكولوجية ، أى بما يجعل ثمة التقاءات معها ، ولكن المشكلة تظل محصورة فى المناهج واستخلاصات أبحاثها . الأمر الذى يفضى إلى العديد من الارباكات والتشوشات غير اليقينية ، التى من شأنها - فى النهاية - عدم الانتهاء إلى امتلاك برمجة عملية واقعية - رغم كونها الهدف - لمجالات الإبداع الفنى ، سواء للممارسة أو التعليم ، وبما يمكن أن ينعكس على البرمجة العملية لتعليم الإبداع الفنى ، بما من شأنه أن يشيع اختلافا وتباينا فى التصورات والاقتراحات ، بل وسوف تتفاوت بدرجات حادة ، ويصل بعضها إلى درجة أن أرلين ويلنسكى ، بالرغم من زعمها فى التقديم أنها لا تدعى «بأن ما قدمته فى هذا المجال هو أكثر من مخطط تجريبى سطحى فقط» [2] . ومع ذلك فمن استخلاصاتها فى البرمجة قولها : «لا أوصى بدراسة علم الجمال فى جامعة حيث تكون دراسة الفن هى الدراسة الوحيدة [3] التى يتابعونها كجزء من منهاج التدريس إلا إذا وجد فيها قسم لدراسة (علم النفس) حيث تكون فيها (الدراسات الجمالية) موجودة بصورة تلقائية» . بل والأبعد من ذلك -

وتأكيدا ـ فإنها تذهب إلى أن : «وفى حالة وجود قسم كهذا (علم النفس) فإن التدريس الذى يقدم فى حقل دراسة (علم الجمال النفسى) يجب أن يكون مقتصرا ، على ما أرى ، على الطلاب الذين يدرسون من أجل الحصول على درجة فى (علم النفس) . فإلى هذه الدرجة يصل الاستشكال حول دراسة الفن نفسه ، فى ضوء النتائج التى تتوصل إليها دراسات علم النفس ذاته حتى الآن .

وما أن تثار التساؤلات ـ حتى الآن ـ حتى تنتظر الأجوبة ، وهى من ثم «تشير إلى أن الطريق لايزال مفتوحا لكثير من الجهود [٤] ، فما من مجال يحتاج إلى قدرات إبداعية لاستكشاف مجاهله كما يحتاج الإبداع ذاته..» بل وهكذا تسببت مشكلة انتظار الأجوبة الحاسمة فى ظاهرة عدم الاستقرار على صيغة مبدئية ثابتة فى برمجة امتحانات القبول لاختيار السينمائيين الجدد للالتحاق بالدراسة فى المعهد العالى للسينما ، وبما انعكس أيضا على برامج العملية التعليمية ذاتها ، أى من حيث عدم استقرارها وتعرضها للتقلبات الكثيرة التى أثرت فى المستوى الدراسى لأكثر من فترة فى تاريخ المعهد الريادى العريق .

هذا إلا أن ما يجب التأكيد عليه الآن هو أن ثمة مرحلة جديدة قد بدأت بالفعل فى الأكاديمية مع فترة رئاسة الدكتور فوزى فهمى لها ، عندما أصدر اللوائح الداخلية المنظمة للعملية التعليمية بجميع معاهد الأكاديمية لأول مرة ، وعلى أساس من الدراسات العلمية والمنهجية التى أسهم فيها كل مختص ، بل وبعد الاطلاع على أرقى النظم والتجارب العالمية فى هذا الصدد ، فكان لتنظيم اختبارات القبول ـ بالطبع ـ أن تكون أول الهموم ، والتى وجدت الحل العلمى لها فى ابتكار صيغة اختبارية جديدة تماما تحت مسمى «الورشة الإبداعية» ، التى تمثل مختبرا لا تقل مدته عن أسبوعين يقضيهما الطالب المتقدم بالمعهد قبل أن يتم حسم قبوله ، بل إنه الآن لن يدخل مختبر «الورشة الإبداعية» ذاتها إلا بعد اجتياز اختبارات تسبقها لاكتشاف استعداده ، الإبداعى أساسا ، طبقا لما جاء فى لائحة المعهد العالى للسينما ، بالفصل الأول المعنون «قبول الطلاب» ، حيث ما نصه :

مادة (٦) :

يشترط في قيد الطالب بمرحلة البكالوريوس ما يأتي :

(أ) الحصول على شهادة الثانوية العامة ، أو إحدى الشهادات الأجنبية المعادلة .

(ب) اجتياز الاختبارات التي يجريها المعهد على مرحلتين في مجال التخصص المتقدم له الطالب على النحو التالي :

- المرحلة الأولى :

اختبارات للاستعدادات الإبداعية في مجال التخصص، وتحددها مجالس الأقسام ويقرها مجلس المعهد .

- المرحلة الثانية :

الطلاب الحاصلون على أعلى الدرجات في إختبارات المرحلة الأولى ، وفقا لما يحدده مجلس المعهد ، يلحقون بالورشة الإبداعية بالمعهد لفترة اختبارية لا تقل عن أسبوعين ، وتتولى أقسام المعهد المختلفة تنظيم برامجها لتقييم الاستعدادات . لدى المتقدمين في كل تخصص . ويتابع أعضاء هيئة التدريس بالأقسام الطلاب ويكلفونهم بممارسات إبداعية أولية ، ويضعون تقارير تقييم مفصلة مشفوعة بالدرجات لكل طالب ، وتدخل في حساب الدرجات النهائية للقبول .

لكن في هذا الصدد تلزم إشارة التأكيد على أن أية «صياغة لوائحية» لتنظيم عمل ما ، سوف يبقى نجاحها رهن «صياغة تطبيقية» كذلك ، وهو ما يمكن الاقرار بتحققه «تجريبيا» ، بينما تبقى ضرورة التقييم ، ولذلك فإن ما نورده فيما يلي من نماذج الاختبارات التخصصية للمرحلة الأولى ، لكفيل بالطرح للتعرف من ناحية ، وللبحث والتحليل التقييمي من ناحية أخرى . .. وعليه سوف نرصد لكل تخصص نماذج امتحاناته عبر ما لا يقل عن خمس سنوات متتالية ، حتى تمكن المقارنة والربط (فيما عدا امتحانات قسمي الديكور ، والرسوم المتحركة القائمة سنويا على امتحان شبه ثابت في الرسم) .

أولا : امتحان ما قبل التخصصات

الثقافة الفنية العامة واللغات وتذوق سينمائي

(عام لجميع الأقسام)

أكاديمية الفنون
المعهد العالي للسينما الزمن : ساعة ونصف

امتحان التذوق السينمائى (جميع التخصصات)

بعد رؤيتك لفيلم (ممر إلى الهند) المأخوذ عن قصة أدبية شهيرة ، تكلم عن أحد المواضيع الآتية :-

١- نقل القصة الأدبية إلى الشاشة :

أورد أمثلة عن القصص الأدبية عربية أو أجنبية التى نقلت إلى الشاشة ومدى نجاحها فى رأيك أو عدمه .

٢- علاقة السينما الغربية بالشرق :

ما هى الأفلام التى تعرضت للشرق ؟

وكيف قدمت السينما الغربية العالم الشرقى؟

٣- جماليات الفيلم :

ما الذى لفت نظرك فى جماليات الفيلم؟: جمال الصورة - تحريك المجاميع - الموسيقى - اختيار المكان - الأزياء وخلق الجو العام - أورد أمثلة من الفيلم عن هذه النقاط وبين رأيك فيها .

- يقوم الطالب بالاجابة على الاسئلة على أن يختار أسئلة لغة أجنبية واحدة من بين الانجليزية أو الفرنسية، ويتم الاجابة بكتابة الرقم المجاور للاجابة الصحيحة

على السؤال فى الخانة المخصصة أمام رقم السؤال على هامش الصفحة .

إذا كانت اجابة السؤال رقم ٢٩ هى ب فعلى الطالب وضع حرف ب فى الخانة المقابلة على النحو التالى ٢٩/ب.

- اجمالى عدد الاسئلة ١٠٠ سؤال والزمن تسعون دقيقة .

- اللغة الأجنبية : ....

- يلغى امتحان الطالب إذا لم يلتزم بالتعليمات والنظام .

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

أكاديمية الفنون المعهد العالى للسينما

إمتحان الثقافة العامة والفنون واللغات

الزمن : تسعون دقيقة

الكود :yaa112

١ ـ يعتبر... من أهم كتاب السيناريو المصريين كما أخرج أفلام روائية وتسجيلية ومسلسلات كما قدم للمكتبة الفنية عدة دراسات ومؤلفات:

أ ـ حسين حلمى المهندس.

ب ـ محمد حسيب.

ج ـ طارق الشناوى.

د ـ أحمد عبد الوهاب.

٢ ـ قدم الراحل أحمد بدر خان عدة أفلام عظيمة للسينما المصرية منها فيلم:

أ ـ أمير الإنتقام.

ب ـ سلفنى تلاتة جنية.

جـ ـ نادية.

د ـ الفلاح الفصيح.

٣ ـ فيلم الكيت كات إخراج داود عبد السيد مأخوذ عن رواية:

أ- النظارة السوداء.

ب- وجع البعاد.

جـ- مالك الحزين.

د- منتصف ليل الغربة.

٤- يعتبر حلمى حليم أحد المخرجين الذين عملوا فى أكثر من مجال فى الفن السينمائى منها الترجمة والنقد الفنى والإنتاج من أفلامه:

أ- أيامنا الحلوة.

ب- عاشق الروح.

ج- الاعتراف.

د- غرام الأسياد.

٥- يعتبر الفنان صلاح مرعى أحد فنانى السينما المتميزين من خلال مهنته كـ:

أ- مهندس ديكور.

ب- مصور سينمائى.

جـ- كاتب سيناريو.

د- مونتير.

٦- قام... بعمل المونتاج للعديد من الأفلام الطويلة والقصيرة والتجريبية بحرفية وحس فنى عالى، يضمانه ضمن قائمة أهم مونتيرى السينما:

أ- راجح داود.

ب- ما هر راضى.

ج- عادل منير.

د- أحمد عبد الوهاب.

٧- عملية المكساج فى السينما هى:

أ ـ ترتيب اللقطات.

ب ـ المونتاج النهائي.

ج ـ ربط الموسيقى بالصورة.

د ـ مزج شرائط الصوت معا على شريط واحد.

٨ ـ أخرج الفنان حلمي رفلة في عام ١٩٥١ فقط سبعة أفلام هي: بلد المحبوب، الحب في خطر، البنات شربات، تعالى سلم، نهاية قصة، فايق ورايق:

أ ـ حماتي قنبلة ذرية.

ب ـ كيد العوالم.

ج ـ زوجة محرمة.

د ـ الوحش.

٩ ـ أثار فيلم المذنبون عند عرضه ضجة كبرى بسبب جرأة موضوعه وطريقة تناول ذلك الموضوع من قبل مخرج الفيلم الأستاذ:

أ ـ يوسف شاهين.

ب ـ محمد النجار.

ج ـ سعيد مرزوق.

د ـ عاطف الطيب.

١٠ ـ يسبق الفنان أحداث الواقع بارهاصة الفنى كما حدث فى فيلم البرىء للمخرج:

أ ـ على عبد الخالق.

ب ـ محمد حسيب.

ج ـ عاطف الطيب.

د ـ يحيى العلمى.

١١ ـ يعتبر بعض النقاد أن فيلم السوق السوداء هو أكثر الأفلام المصرية تعبيرا عن الواقع الإجتماعى فى الأربعينات وقد قام بإخراجه:

أ ـ السيد بدير.

ب ـ كامل التلمسانى.

ج ـ عاطف سالم.

د ـ السيد زيادة.

١٢ ـ يفضل المخرج العالمى ... تصوير أغلب أفلامه أبيض وأسود حيث تشكل درجات الرمادى جماليات الصورة عنده، كما تعكس نزعته الإنسانية وميله إلى سبر أغوار الإنسان ومن أفلامه الفراولة البرية، الصمت، وجها لوجه:

أ ـ إنجمار برجمان.

ب ـ فيدريكو فيلينى.

ج ـ فرانشسيكو روزى.

د ـ سبيلبرج.

١٣ ـ دائما ما يأتى فيلم المواطن كين للمخرج... على رأس قوائم اختيار أهم الأفلام العالمية فى تاريخ السينما:

أ ـ لويس بونويل.

ب ـ جودار.

ج ـ كوبولا.

د ـ أورسون ويلز.

١٤ ـ أثرت حركة الموجة الجديدة السينمائية والتى ظهرت فى فرنسا فى اللغة السينمائية بشكل بالغ من خلال أعلامها مثل جان لوك جوادر،:

أ ـ سيدنى بولاك.

ب ـ أميل زولا.

ج ـ فرانسوا تروفو.

د ـ سكور سيزى.

١٥ ـ بدأ الراحل أحمد جلال حياته الفنية ممثلا ثم مالبس أن جمع بين التمثيل والتأليف والإخراج ومن افلامه التى اشترك فيها بالتمثيل والسيناريو والحوار إلى جانب الإخراج فيلم:

أ ـ أيام الغضب.

ب ـ عودة الغائب.

ج ـ الهجامة.

د ـ امرأة آيلة للسقوط.

١٦ ـ أخرج الفنان أحمد خورشيد فيلم هو السبع أفندى بينما شارك فى العديد من الأفلام السينمائية، منها: سى عمر، بنات اليوم، البوسطجى، الاختيار، الشيماء من خلال تخصصه الرئيسى وهو:

أ ـ المونتاج.

ب ـ الديكور.

ج ـ التصوير.

د ـ الإخراج.

١٧ ـ عكست أفلام نجيب الريحانى التركيبه الإجتماعية فى الفترة التى تم انتاجها فيها، ومنها فيلم غزل البنات والذى أخرجه:

أ ـ أنور وجدى.

ب ـ عز الدين ذو الفقار.

ج ـ أشرف فهمى.

د- صلاح أبو سيف.

١٨ - كان أول أفلام المخرج المصرى العالمى يوسف شاهين:

أ- البوسطجى.

ب- شباب امرأة.

ج- المصير.

د- بابا أمين.

١٩ - عكست أفلام المخرج... وعى إجتماعى يجعلها أحد الشواهد عن علاقة الفن بالمجتمع، ومنها المتمردون، صراع الأبطال، السيد البلطى، درب المهابيل:

أ- شريف عرفة.

ب –توفيق صالح.

ج- كمال الشيخ.

د- السيد زيادة.

٢٠ - يعتبر سعيد الشيخ من أهم.. حيث قام بعمل ما يزيد على المئة وخمسون فيلم، يقع السواد الأعظم من أهم أفلام السينما المصرية ضمنها:

أ- مهندسى الديكور.

ب- المونتيرين.

ج- كتاب السيناريو.

د- المصورين السينمائين.

٢١ - يعتبر صلاح أبو سيف أحد أهم مخرجي السينما المصرية ومن أهم أفلامه...

أ- باب الحديد.

ب- المنزل رقم ١٣.

ج ـ الفتوة.

د ـ الحرام.

٢٢ ـ أول فيلم روائي مصرى هو فيلم:

أ ـ ليلى.

ب ـ زينب.

ج ـ لاشين.

د ـ أولاد الذوات.

٢٣ ـ أخرج الراحل شادى عبد السلام فيلم روائى طويل واحد هو:

أ ـ الشيماء.

ب ـ ليلة أن تحصى السنون.

ج ـ الأرض.

د ـ جعلونى مجرما.

٢٤ ـ المونتاج هو تلك العملية التى تتم:

أ ـ قبل التصوير.

ب ـ أثناء التصوير.

ج ـ قبل المكساج.

د ـ عند خروج النسخة النهائية.

٢٥ يتم تسجيل الحوار فى الفيلم السينمائى أثناء التصوير على :

أ ـ على خام ضوئى.

ب ـ نفس نيجاتيف الصورة.

ج ـ خام مغناطيسى.

د ـ لا يسجل أثناء التصوير.

٢٦ تأثر... بالأراء العلمية للعالم أينشتين ونظريته النسبية التي ترى أن الحقيقة غير ثابته وأنما تتوقف على العلاقات الزمانية:

أ ـ الطبيعية.

ب ـ التأثيرية.

ج ـ التكعيبيون.

د – الواقعية.

٢٧ ـ فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للأدب و من أعماله رواية:

أ ـ القاهرة الجديدة.

ب ـ مالك الحزين.

ج ـ وجع البعاد.

د ـ أولاد حارتنا.

٢٨ ـ تعتبر الفرافير، جمهورية فرحات، المهزلة من أشهر أعمال..... المسرحية:

أ ـ علي سالم.

ب ـ ميخائيل رومان.

ج ـ يوسف إدريس.

د ـ محمود دياب.

٢٩ ـ الفيل يا ملك الزمان مسرحية من تأليف الكاتب المسرحي السوري:

أ ـ سعدالله ونوس.

ب ـ محمد الماغوط.

ج ـ إيليا أبو ماضي.

د ـ مارون النقاش.

٣٠ ـ يعتبر... رائد الفن التأثيرى فى مصر، كما أن لوحته نهضة مصر، ولوحات مستشفى المواساة، و لوحة مدرسة الأسكندرية كلها نماذج رائدة للفنانين التأثيريين المصريين:

أ ـ أحمد صبرى.

ب ـ أحمد نوار.

ج ـ آدم حنين.

د ـ محمد ناجى.

٣١ ـ يقام بينالى القاهرة للفنون التشكيلية مرة كل:

أ ـ عام.

ب ـ عامين.

ج ـ أربع أعوام.

د ـ عشرة أعوام.

٣٢ ـ تعتبر أنجى أفلاطون أحد أعلام:

أ ـ الفن التشكيلى.

ب ـ الأدب.

ج ـ الرقص التعبيرى.

د ـ الغناء.

٣٣ ـ شاعر النيل هو الشاعر:

أ ـ أحمد شوقى.

ب ـ المازنى.

ج ـ حافظ إبراهيم.

د ـ إبراهيم ناجى.

٣٤ – ليلى والمجنون مسرحية شعرية من تأليف:

أ ـ أحمد شوقى.

ب ـ صلاح عبد الصبور.

ج ـ حافظ إبراهيم.

د ـ فاروق جويدة.

٣٥ ـ فيلم المواطن مصرى من أخراج الفنان صلاح أبو سيف عن قصة الكاتب... الحرب فى بر مصر:

أ ـ يوسف القعيد.

ب ـ نجيب محفوظ.

ج ـ جمال الغيطانى.

د ـ إبراهيم أصلان.

٣٦ ـ تعتبر لفظة.... مرادف للدراسة الأكاديمية فى بدايات إطلاقها، ولكنها بمرور الزمن تحولت لتعنى ما هو خالد من الأعمال الفنية:

أ ـ الواقعية.

ب ـ الكلاسيكية.

ج ـ مافوق الطبيعة.

د ـ الطبيعية.

٣٧ ـ يعتبر تمثال نهضة مصر أحد الشواهد على عبقرية... الفنية، وقد أقيم له متحف باسمه:

أ ـ حامد سعيد.

ب ـ حسن حشمت.

ج ـ محمود مختار.

د ـ جمال السجيني.

٣٨ ـ إكتسب شهرة واسعة فى رسم البورترية، وتميزت أعماله بالتعبيرات التى يستشفها من العيون و يعكسها في اللوحة:

أ صلاح عبد الكريم.

ب ـ صبحى عياد.

ج ـ صبرى راغب.

د ـ زينب عبد الحميد.

٣٩ ـ اتسمت كتابات... بأنها درامات إنسانية متأمله حتى سميت بدراما تحت الجلد وهو ما يظهر فى أعماله موت موظف، طائر البحر، بستان الكرز، الخطوبة،... إلخ:

أ ـ ستريندبرج.

ب ـ تنسى ويليامز.

ج ـ تشيكوف.

د ـ يوريبيدس.

٤٠ ـ من أشهر كتاب المسرح الاغريقى وأكثرهم حرفة:

أ ـ كورنى.

ب ـ سوفوكليس.

ج ـ يونيسكو.

د ـ إدوارد ألبى.

٤١ ـ تعتبر لوحة العشاء الأخير أشهر لوحات الفنان العالمى:

أ- رمبرانت.

ب - جويا.

ج - ليونارد دافنشي.

د- مايكل أنجلو.

٤٢ - الهارب آلة يرجع تاريخ استخدامها لـ:

أ- الفراعنة.

ب - البيزنطيين.

ج- الأغريق.

د - اليونانيين.

٤٣ - يحكي باليه بتروشكا قصة حب بين الأراجوز بتروشكا والباليرنا الأولى، وهو من تأليف :

أ- بيكاسو.

ب - موتسارت.

ج - سترافنسكي.

د- فيللني.

٤٤ - حسن من شكل العود وأدخل الوتر الخامس:

أ- الخلعي.

ب - زرياب.

ج- الكندي.

د- سيد درويش.

٤٥ - تأثر بأعمال نابليون وانعكس هذا في السيمفونية الثالثة الشهيرة بالبطولة:

ا ـ موتسارت.

ب ـ شوبان.

ج ـ بيتهوفن.

د ـ يوهان سبستيان باخ.

٤٦ ـ ألف..... عدد من الأعمال للباليه منها كسارة البندق، بحيرة البجع، الجمال النائم:

أ ـ بيتهوفن.

ب ـ دافنشي.

ج ـ سيزان.

د ـ تشيكوفسكي.

٤٧ ـ أسهم..... مؤلف كتاب الموسيقى الكبير بمؤلفه هذا بجهد متميز في تاريخ الموسيقى العربية:

أ ـ ابن رشد.

ب ـ ابن الهيثم.

ج ـ ابن النفيس.

د ـ الفارابي.

٤٨ ـ سكة السلامة عمل مسرحي من تأليف:

أ ـ وحيد حامد.

ب ـ نجيب سرور.

ج ـ محمود دياب.

د ـ سعد الدين وهبة.

٤٩ - يعتبر النقاد مسرحية يا طالع الشجرة للكاتب..... أحد نماذج دراما العبث في المسرح العربي:

أ- توفيق الحكيم.

ب - طه حسين.

ج - محمد سلماوي.

د- سمير سرحان.

٥٠ - الصوناتة هي:

أ- مكان لحفظ الأفلام.

ب - قالب موسيقي.

ج - إحدى الرقصات العالمية.

د- أشهر المسرحيات العالمية.

٥١ - فاز فريق..... بكأس الأندية أبطال الكئوس العربية التي أقيمت بالاسماعيلية:

أ- الاسماعيلي.

ب - أهلي بنغازي.

ج - مولودية وهران.

د- الشباب السعودي.

٥٢ - يتكون عدد لاعبي فريق كرة اليد في الملعب من:

أ- خمسة.

ب- تسعة.

ج - سبعة بحارس المرمى.

د- ستة لاعبين فقط.

٥٣ - وصل المنتخب المصرى لكرة القدم لنهائيات كأس العالم آخر مرة عام:

أ- ١٩٩٠ .

ب- ١٩٨٦ .

ج- ١٩٩٤ .

د- ١٩٦٤ .

٥٤ - يعتبر محمد على كلاى قبل اعتزاله اللعب من أشهر لاعبى:

أ- رفع الأثقال

ب- كمال الأجسام.

ج- ألعاب القوى.

د- الملاكمة.

٥٥ - ... من أشهر الشعراء العرب فى الشعر الحر يتميز بعمق التجربة والرأى الحر، وكان آخر أعماله هو أوراق الغرفة ٨ وهى الغرفة التى شهدت الأيام الأخيرة فى حياته:

أ- أحمد شوقى.

ب- بدر شاكر السياب.

ج- أمل دنقل.

د- نزيه خيرى.

٥٦ - يشغل تونى بلير منصب:

أ- وزير خارجية أمريكا.

ب- وزير ثقافة فرنسا.

ج- رئيس وزراء انجلترا.

د ـ وزير مالية انجلترا.

٥٧ ـ يرجع الفضل فى إنشاء معاهد أكاديمية الفنون إلى..... إبان أن كان وزيرا للثقافة.

أ ـ اسماعيل صدقى.

ب ـ عاطف صدقى.

ج ـ ثروت عكاشة.

د ـ عبد اللطيف بغدادى.

٥٨ ـ يرجع قدم نيل توشكى إلى:

أ ـ عهد محمد على.

ب ـ عهد اسماعيل.

ج ـ العهد الفرعونى.

د ـ العهد العباسى الثانى.

٥٩ ـ يتكرر يوم التاسع والعشرون من فبراير مرة كل:

أ ـ عام.

ب ـ عامين.

ج ـ عشرة أعوام.

د ـ أربعة أعوام.

٦٠ ـ عاصمة الأرجنتين هى:

أ ـ بيونس أيرس.

ب ـ أرجينتا.

ج ـ ادنبرة.

٦٥ ـ فاتح الأندلس وصاحب جملة البحر أمامكم والعدو خلفكم:

أ ـ عقبة بن نافع.

ب ـ الخليفة الناصر.

ج ـ طارق بن زياد.

د ـ صلاح الدين.

٦٦ ـ يقع معبد الكرنك في:

أ ـ الأقصر.

ب ـ أسوان.

ج ـ نجع حمادى.

د ـ قنا.

٦٧ ـ أول من دعى للتوحيد :

أ ـ إخناتون.

ب ـ بتاح.

ج ـ أمون.

د ـ رع.

٦٨ ـ أول معاهدة سلام في التاريخ عقدها :

أ ـ مينا.

: ٠ . نفرتيتي.

ج ـ رمسيس الثاني.

د ـ أحمس.

٦٩ ـ وزير خارجية أمريكا هو:

أ ـ مادلين أولبرايت.

ب ـ جون ميجور.

ج ـ آل جور.

د ـ شيراك.

٧٠ ـ قامت مفاوضات أسلو بين الاسرائيليين والفلسطينيين بحضور:

أ ـ الطرفان فقط.

ب ـ سوريا.

ج ـ أمريكا ومصر والأردن.

د ـ أمريكا والأردن.

٧١ ـ كانت ديانا والتى حظيت بشعبية عالمية هائلة بسبب مشروعاتها الخيرية تحمل لقب..... عند و فاتها:

أ ـ صاحبة السمو الملكى.

ب ـ أميرة ويلز.

ج ـ ليدى تشارلز.

د ـ أميرة بريطانيا.

٧٢ ـ وقع العدوان الثلاثى على مصر عام:

أ ـ ١٩٧٣ .

ب ـ ١٩٦٧ .

ج ـ ١٩٤٨ .

د ـ ١٩٥٦ .

٧٣ ـ اشتهر مرض انهيار جهاز المناعة باسم:

أ ـ الهيموفيليا.

ب ـ الكبد الوبائى.

ج ـ السيدا أو الأيدز.

ج ـ جنون البقر لوجوده فى لحم الأبقار.

٧٤ ـ تعتبر طبقة الأوزون رقيقة جدا ومع ذلك تمثل الدرع الواقى للأرض ونتيجة للخلل الذى أصابها من تلوث الهواء بالعوادم والغازات المستخدمة فى التبريد بأشكاله فقد أدى هذا إلى:

أ ـ انتشار الأوبئة.

ب ـ إنخفاض حرارة الأرض.

ج ـ إرتفاع حرارة الأرض.

د ـ زيادة الجليد القطبى.

٧٥ ـ أقيمت دورة الألعاب الأوليمبية عام ١٩٩٦ فى مدينة:

أ ـ لوس أنجلوس.

ب ـ سول.

ج ـ أطلانطا.

د ـ لشبونة.

اللغة الأجنبية: يجيب الطالب على أسئلة الجزء الأول الخاص باللغة الانجليزية، إذا كان اختياره للغة الانجليزية كلغة أجنبية أو الجزء التالى إذا كان اختياره هو اللغة الفرنسية ويحمل نفس أرقام الأسئلة.

76 -......... were first viewed through a telescope by Galileo.

A- Jupiter has four moons

B- Jupiter's four moons

C- Jupiter surrounded by four moon

D- surrounded by four moons Jupiter

77- .... the end of the Ice Age around 8000 B.C. mammoths became extinct.

A- with

B- it was

C- that

D- in addition

78- The gila monster is..... .. poisonous lizards found in North America.

A- few

B- the one

C- one of the few

D- of the one few

79- .... Cairo's proximity to sinai, it is important link in the nation's transportaion system.

A- Since

B- Resulting

C- However

D- Because of

80- Argonomists work to improve the quality of crops, increase the yield of Fields, and ... of soil

A- the quality is maintained

B- maintain the quality

C- the mointenace of the quality

D- maintaining the quality

81- From 1898 to 1933, the U.S. weather Bureau obtained information about the weather from..... to box kites.

A- attached devices

B- attached to devices

C- devices attached

D- attached were dvices

82- Projective tests.......... as the Rorshach Test have no right wrong answers.

A- Suck

B- Similar

C- Like

d- Same

83- Prospectors rushed to Navada in 1859...... was discovered there.

A- after gold soon

B- soon after gold

C- gold was soon after

D- they found gold

heat from the sun is trapped near the earth's surface, the greenhouse effect

84- ...... occurs.

A- Not

B- when

C- that

D- what

85- ...... the outer layer of the skin, contains pigments, pones, and ducts.

A- that The epidermis

B- The epidermis is

C- The epidermis

D- The epidermis which

86- The Kilauea volcano....... on the eastern slope of the larger Mauna Lao volcano.

A- is situated

B- has situated

C- situating

D- to situate

87- In November 1863, the city of Atlanta..... during Sherman's Famous for "March to the Sea".

A- was completely burned

B- completely was burned

C- it was burned completely

D- completely burned it

88- The Kentucky Derby ...... every May at Churchil Downs in Louisville, Kentucky.

A- to be run

B- run

C- it may be run

D is run

89 ...... have ceptured the spirit of the conquest of America as well as James Fenimore Cooper.

A- Few writers

B- the Few writers

C- the writers are Few

D- Few are the weiters

90- Out of John Kenneth Galbraith's The affluent Society..... for an increase in public goods, potentially at the expense of private goods.

A- came the argument

B- his argument

D- the economist is arguing

C- argued

91- Unlike the earth, which Rotates once every twenty - for hours, ... once every ten hours.

A- the rotation of Jupiter

B- the occurrence of Jupiter's rotation

C- Jupiter rotates

D- Jupiter's rotating

92-..... Peaches are classified as freestone or clignstone depends on how difficult it is to remove the pit.

A- the

B- About

C- Whether

D- Scientifically

93- Keynes argued that to avoid an economic depression the government.... spending and lower interest rates.

A- is

B- higer

C- increase

D- should increase

94- The human body has Four jugular veins,....... each side of the neck.

A- there are two on

B- it has two on

C- two are on

D- two on

95- In 1905 Jueau replaced Stika.... Alaska.

A- the capital was

B- as the capital of

C- was the capital of

D- the capital being

96- ...... of the Stamp Act in 1865 provoked strong opposition among the American colonists.

A- The passage was

B- it was the passage

C Before the passage

D- The passage

97- The adder is a venomous snake .... bite may prove fatal to humans.

A- its

B- whom its

C- that

D- whose

98- The sport of hang gliding ...... by Federal Aviation Administration (FAA).

A- regulated it

B- is regulated

C- that regulated

D- that it was regulated

99- The javelin used in competition must be between 260 and 270 centimeters......

A- in length

B- it is long

C- whose length

D- lengthly

100- In internal combustion engine, ... and air are heated inside a cylender.

A- and gasolin vapor

B- both gasolin vapor

C- gasolin vapor additional

D- besides gasolin vapor

ثانياً: اللغة الفرنسية:

76- il- est important que l' etablissment ..... votre enregistrement

A- Va confirmer

B- confirme

C- confirmera

D- Obilige de confirmer

77- Par mesure de precaution le chauffeur de Taxi doit avoir la monnale..... pour rendre le reste a son client.

A- cinq dollar

B- cinq dollars

C- cinqs dollar

D- cinqs dollars

78- rester dans un hotle coute ...... que louer une chambre chey une famille.

A- deux fois plus

B- plus que deux fois

C- deux fois encore

D) plus les deux fois

79- lorsque un ami insiste ...... un cadeou tres cher ca rend la situation un peu delicate.

A- pour accepter

B- pour l'acceptation

C- pour qu'ou accepte

D- pour l'accept

80- Mahmoud said est considere par la plupart de critiques

d'art..... le plus grand peintre de portrait de son epoque.

A- Comme le

B- qu'il etait

C- etait

D- qu'il a ete

81- C'etait la premiere fois que la prinesse de wales etait aux etats- Unis.......

A- est- ce vrai?

B- pas vrea/

C- en verite

D- en toute verite

82- Mettez les plantes .... la fenetre pour a voir de la lumiere

A- pres de

B- pres a

C- proche

D- prochaine

83- si L;'un des participants a une conversation demande ...... la communication est rompu.

A- ce que veut dire L'autre

B- l'autre veut dire quoi

C- qu'a t'il dit l'autre

D- est - ce l'autre qui dit

84- la devoir cosiste a ecrire un essai de ..... environ.

A- cinq cent mot

B- cinqs cents mots

C- cinq Cents mot

D-cinqs cent mot

85- Les gens professionnels apprecient .... lorsque vous desirez aunnlez - un rendez - vous.

A- que vous les appellez

B- si vous pouvez appeller

C- qu' on appelle

D- que vous appelliez

86- le salaire d'un chauffeur prive est beauouq plus eleve que......

A- celui de l'enseignant

B- comparant a l'enseignant

C- la salaire d'un enseignant

D- l'enseignant et son salaire

87- Richard Nixon etait un avocat et a .... avant d'entrer dans la politique.

A- servi a la marine comme officier

B- la Marine l'a pris comme officier

C- ete officer de Marine

D- servi reelement lamarine

88- la plupart des etudiants etrangers n'aiment pas le cafe americain..........

A- C'est mon cas

B- et mot aussi

C- et moi encore

D- et encore moi

89- On esperait .... la Match mais les autres jouaient fort bien.

A- le gain

B- desirer gagner

C- gagner

D- pou voir gagner

90- cette plan te est ..... grande qu'il faut la deplacer.

A- aussi

B- si

C0 tres

D- trop

91- differents des europeens les americains.... (le bacon and eggs) [pour leur petit dejeuner.

A- preferent

B- apprecient

C- ont une preference

D- sont habitues a manger

92- Un etudiant doit informer le directeur s'il .... sa chambre avce un autre copain.

A- refuse de partager

B- accepte de partager

C- Veut partager

D- desire partager

93- ..... que les anglais sont installes a jamestown.

A- l'annee 1607

B- parceque en 1607

C- c'etait en 1607

D- pendant l'annee 1607

94- la direction n'accepte pas seulement les diplomes.. elle exige .... d'experience.

A- encore deux ans

B- pas moins que deux ans

C_- deux ans

D- plus que deux ans

95- les ouvriers esperent ..... chaque ete.

A- re travailler

B- avoir du travail

C- participer an travail

D- continuer a travailler

96- Shahin dans son dernier film.........sujet de contrevesrse.

A- etait

B- devait etre

C- devenu

D- a ete

97- le cinema Arabe.... Une crise grave.

A- devait traverser

B- a traverse

C- traverse

D- travesera

98- L'etudiant de l'institut de cinema a ..... beaucoup de choses avant de se presenter.

A- a su

B- doit savoir

C- savait

D- Saura

99- la fin du film (la terre)...... une exemple.

A- est deveune

B- va devenir

C- etait

D- sera

100 - l'art .... une solution pour les crises spirituelles du monde.

A- peut etre

B- pouvait faire

C- aidera

D- facilite

أكاديمية الفنون المعهد العالي للسينما
امتحان القبول للعام الدراسي ٩٨-٩٩
الثقافة العامة واللغات

الكود Aya44 الزمن ٥٠ دقيقة

١ - عاصمة موريتانيا هي:

أ- نواكشوط.

ب - مالي.

ج - دودوما.

٢ - المغربي سعيد عويطة من أشهر العدائين العرب الذين حققوا بطولات خاصة في العدو لمسافة:

أ- ١٠٠ م.

ب- ٣٠٠ م.

ج- ١٥٠٠ م.

٣ - عدد لاعبي فريق الكرة الطائرة الأساسين:

أ- خمسة لاعبين.

ب ـ سبعه لاعبين.

ج ـ ستة لاعبين.

٤ ـ أخذ فيلم الحرام عن رواية بنفس الاسم من تأليف الأديب الكبير:

أ ـ نجيب محفوظ.

ب ـ يوسف ادريس.

ج ـ يوسف القعيد.

٥ ـ تسمى عملية إعادة تسجيل الصوت فى الأستوديو للقطات المصورة فى السينما بـ:

أ ـ المكساج.

ب ـ التزامن المؤجل.

ج ـ الإذاعة الخلفية.

٦ ـ أخرج..... أول فيلم سينمائى فى التاريخ.

أ ـ دزيجافيرتوف.

ب ـ الإخوان لومير.

ج ـ د. و. جريفيث.

٧ ـ يعبر فيلم درب المهابيل عن فكر المخرج..... والحاصل على جائزة الدولة التقديرية هذا العام.

أ ـ يوسف شاهين.

ب ـ توفيق صالح.

ج ـ كمال الشيخ.

٨ ـ رئيس الوزراء الروسى الحالى هو:

أ - يفجيني بريماكوف.

ب - بوريس يلتسين.

ج - رمسكي كورساكوف.

٩ - أعتبر فيلم الفتوة للمخرج الراحل..... إعادة رؤية للواقعية.

أ - أحمد بدرخان.

ب - أحمد جلال.

ج - صلاح أبو سيف.

١٠ - سميت السياسات الإقتصادية التى بدأت فى منتصف السبعينات باسم سياسة:

أ - الإنفتاح.

ب - الخصخصة.

ج - الإشتراكية.

١١ - يعتبر..... من أشهر الشعراء العرب ومن قصائده مراثى زرقاء اليمامه، السويس، غرفة العمليات رقم ٨ .. إلخ.

أ - عبد الرحمن الأبنودى.

ب - أمل دنقل.

ج - نزار قبانى.

١٢ - اللواء محمد نجيب هو:

أ - رياضى مصرى راحل.

ب - شاعر غنائى وضابط بالجيش.

ج - أول رئيس جمهورية مصرى.

١٣ - أخر إشتراك لمصر فى كأس الأمم الأفريقية فى عام:

أ ـ ١٩٩٨ .

ب ـ ١٩٩٠ .

ج ـ ١٩٨٦ .

١٤ ـ الأخوة الأعداء هي رواية للأديب الروسي الكبير:

أ ـ تولستوي .

ب ـ جوجول .

ج ـ ديستيوفسكي .

١٥ ـ الفنان ..... من أشهر الفنانين التأثيريين العرب، وله متحف يحمل اسمه .

أ ـ عطية شرارة .

ب ـ إبراهيم ناجي .

ج ـ محمد ناجي .

١٦ ـ أول فيلم روائي مصري هو:

أ ـ برسوم أفندي يبحث عن وظيفة .

ب ـ وداد .

ج ـ زينب .

١٧ ـ الفلوت من آلات النفخ:

أ ـ الخشبية .

ب ـ الوترية .

ج ـ النحاسية .

١٨ ـ قدم المخرج العالمي ..... تحفته الرائعة تيتانك لتصبح من العلامات المميزة في تاريخ الإنتاج والتوزيع السينمائي .

أ ـ جيمس كاميرون.

ب ـ سبيلبرج.

ج ـ كوبولا.

١٩ ـ يعتبر..... كينيث ستار من أشهر الشخصيات فى أمريكا هذا العام.

أ ـ المخرج السينمائى.

ب ـ مغنى الجاز.

ج ـ المدعى العام المستقل.

٢٠ ـ طبقة الأوزون هى :

أ ـ طبقة جلدية رقيقة بجسم الإنسان.

ب ـ الطبقة الخارجية من الغلاف الجوى للأرض.

ج ـ الطبقة الصخرية الحاوية للبترول فى باطن الأرض.

٢١ ـ قام بإخراج عدد من الأفلام الروائية والتسجيلية، كما قام بكتابة السيناريو وله مؤلفات فى فن السينما:

أ ـ حسين حلمى المهندس.

ب ـ أحمد خورشيد.

ج ـ صلاح مرعى.

٢٢ ـ غنى الفنان..... أغنيته يا بلح زغلول بمناسبة عودة سعد زغلول ورفاقه من المنفى.

أ ـ سيد درويش.

ب ـ كامل الخلعى.

ج ـ إبراهيم الموصلى.

٢٣ ـ تقع قناة أستاكيوس :

أ ـ على خليج بنما.

ب ـ في ساق النباتات.

ج ـ في أذن الإنسان.

٢٤ ـ تنظم مصر بطولة العالم لكرة اليد للكبار عام:

أ ـ ٢٠٠١ .

ب ـ ١٩٩٩ .

ج ـ ٢٠٠٠ .

٢٥ ـ الكونشرتو هو:

أ ـ مصطلح سينمائي.

ب ـ قالب موسيقي.

ج ـ آلة موسيقية .

٢٦ ـ يتدفق الدم إلى جسم الإنسان من خلال الشريان الأورطي والذي يندفع إليه الدم من:

أ ـ الأذين الأيمن.

ب ـ البطين الأيسر.

ج ـ البطين الأيمن.

٢٧ ـ من أشهر أعمال الفنان..... تمثال نهضة مصر.

أ ـ محمود مختار.

ب ـ صبري راغب.

ج ـ سمير غريب.

٢٨ ـ لشبونة هى عاصمة:

أ ـ أسبانيا.

ب ـ نيكاراجوا.

ج ـ البرتغال.

٢٩ ـ لأنه كان ضابط فى الجيش وشاعر فى نفس الوقت لقب برب السيف والقلم:

أ ـ أحمد شوقى.

ب ـ إيليا أبو ماضى.

ج ـ محمود سامى البارودى.

٣٠ ـ مات المخرج..... بعد رحلة إبداع طويلة حقق فيها الشهرة العالمية، ومن أشهر أعماله راشومون.

أ ـ جودار.

ب ـ أكيرو كيراساوا.

ج ـ هيتشكوك.

٣١ ـ تقع بورما فى قارة:

أ ـ أفريقيا.

ب ـ أسيا.

ج ـ أمريكا.

٣٢ ـ أشتهر..... بكتابة الرباعيات قدمت له السينما والتليفزيون العديد من الأعمال ومنها أوبريت الليلة الكبيرة.

أ ـ عبد السلام أمين.

ب ـ حسين السيد.

ج ـ صلاح جاهين.

٣٣ ـ مجموعة لوحات زهرة الخشخاش التى رسمها..... من أكثر اللوحات عرضه للسرقة والتقليد.

أ ـ بيكاسو.

ب ـ فان جوخ.

ج ـ مايكل أنجلو.

٣٤ ـ أول تجربة ناجحة لإستنساخ كائن حى هى تجربة:

أ ـ كلوديا شيفرز.

ب ـ الكلبة لايكا.

ج ـ النعجة دوللى.

٣٥ ـ العمل الموسيقى كارمن هو:

أ ـ باليه لتشايكوفسكى.

ب ـ باليه لسترافنسكى.

ج ـ أوبرا لجورج بيزيه.

٣٦ ـ العرض الفائز بجائزة مهرجان المسرح التجريبى هو:

أ ـ السيدة ترتدى الفراء.

ب ـ مخدة الكحل.

ج ـ غزل الأعمار.

٣٧ ـ ترك الرئيس الأمريكى..... مقعد الرئاسة فى أعقاب فضيحة ووترجيت لثانيه.

أ ـ نيكسون.

ب ـ بوش.

ج ـ بيل كلينتون.

٣٨ ـ فيلم أحلام المدينة الذى تدور أحداثة فى فترة الوحدة بين مصر وسوريا من إخراج:

أ ـ محمد ملص.

ب ـ نورى أبو زيد.

ج ـ يوسف شاهين.

٣٩ ـ قام أحد المتطرفين اليهود باغتيال..... رئيس الوزراء الإسرائيلى السابق نتيجة لإستمراره فى عملية السلام.

أ ـ شيمون بيريز.

ب ـ مناحم بيجين.

ج ـ إسحق رابين.

٤٠ ـ من أشهر مديرى التصوير الذين اثروا السينما المصرية من خلال أفلامه التى عمل بها.....

أ ـ أنسي أبو سيف.

ب ـ عادل منير.

ج ـ عبد العزيز فهمى.

ثانيا اللغة الأجنبية:

وهى الأسئلة من ٤١ ـ حتى ٦٠ ويقوم الطالب بإختيار إحدى اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية وتحمل أسئلة كل لغة نفس الأرقام على حدى.

اللغة الإنجليزية :

41- Many plants can be tricked into flowering earlier or later than normal ...... the hours of light.

A- are adjusted artificially by

B- they are artficially

C- by artificially adjusting

42- Infrared scanners produce images.... in the region being studied.

A- the temperature B- show the temperature C- that show the

variations show variations temperature variations

43- .... people with high blood pressure may not exhibit symptoms, they may not be aware they the disease.

A- Because

B- Although

C- However

44- It was the impact of the railroad... agriculture in the west.

A- expanded

B- that it had expanded

C- that expanded

45- ..... the California Condor and its nesting sites are proteccted by law, it shows no signs of increasing in number.

A- Although

B- However

C- Nevertheless

46- The more distant a star happens to be,... to us.

A- the dimmest it seems

B- the dimmer it seems

C- it seems dimmer

47- Roquefort cheese is named for the region of France... it was first accidentally produced.

A- where

B- while

C- as

48- .... is one of few substances that expand up on freezing.

A- It is water

B- water

C- that water

49-... that our milky way, and other similar galaxies, contain stars of varying ages.

A- Astronomers now

B- Now astronmers believing

C- Astronomers now believe

50- ... to the issuance of stamps. letters were marked "paid" by pen and ink or hand stamps.

A- Prior

B- Before

C- Due

51- Aristotle, one of the greatest natural philosophers,...the leading cultural and intellectual city in Greece.

A- Living in the Athens

B- he lived in Athens

C- lived in Athens

52- .. cattle, but also railroads helped build the city of chicago.

A- Not only

B- Only

C- Neither

53- Solar heat penetrates more deeply into water than.....

A- it is penetrating inot the soil

B- it does into soil

C- does it into soil

54- Mark Twain... was driven by a desire for money and travel.

A- although one of America's best-known writer's

B- as one of America's best-known writers

C- one of America's best known writers

55- ... the Pilgrims first winter was mild half of them died form disease with in three months of their arrival.

Althougb

B- Despite

C- In spite of

56- Frederickj. turner,.... argued that the frontier shaped a dis-tisnctive way of life.

A- a famous American historian who

B- a famous American historian

C- despite a famous American

57- The south has a diversified agriculture raising varied crops,

including fruits,.... soybeans and peanuts.

A- it has Vegetables

B- The Vegetables

C- Vegetables

58- Most animals sense of smell... most acute.

A- was

B- is

C- are

59- Next to water... the most important substance in the body.

A- portein is

B- it is portien

C- portien

60- ... that certain glands in the bodies of birds are stimulated by increasing amounts of light

A- The Belief

B- To believe

C- It is believed

اللغة الفرنسية

41- la chaleur... Profondement l'eau.

A- penetre

B- entre

C- soupire

42- Les trains qui traversent.... prennent dela vitesse.

A- la mer

B- Les champs

C- Les etangs

43- .. d'Alexendrie sont Pleins de verdure.

A- les Alentours

B- les cotes

C- loin de

44- les etoiles.... nous donnent parfois des signes.

A- de la terre

B- du ciel

C- cosmotes

45- IL a perdu... lors d'un accident de voiture.

A- la volonte

B-- l'Enthousiasme

C- la Memoire

46- Kurosawa etait le Metteur en scene le plus connu du...

A- U.R.S.S.

B- Japon

C- inde

47- Neguib Mahfouz a recu le prix Nobel de....

A - scienses

B- litterature

C- Agriculture

48- l'hiver a cause la mort de.... emmigrants du sud.

A- plupart

B- Nombre

C- plusieurs

49- Le Fromage Qui Nous ... de france est de meilleur qualite.

A- Vient

B- Apporte

C- Procure

50- ... Est la matiere premiere la plus importante

A- le sel

B- L'Eau

C- le vent

51- Les Lettres Doivent etre.... Avant D'etre postees.

A- Colles

B- Timbres

C- Ecrits

52- Aristote le plus Grand philosophe Greque .... A Athenes.

A- A vecu

B- A pense

C- A Ecrit

53- Nour El Sherif..... un prix D'honneur Au festival D'alexendrie

A- A perdu

B- A Gagne

C- A Elabore

54- .... Les oiseaux out des Ailes est le titre d'un poeme.

A- Seuls

B- Encore

C- Malgre

55- ... Mustapha Kamel Qui a Dit l'"Egypte pour Les Egyptiens.

A- A lors que

B- C'etait

C- Quand

56- Le Peuple... Contre Ses tyrans.

A- S'Agitait

B- Se revoltait

C- Acceptait

57- J'ai Abandonne... Pour suivre les cours de L'istitut Du cinema

A- Ma Carriere

B- Mon Passe

C- ma vie

58- Un Grand Part du puplic .... la vulgrite de Certaines scenes du Film.

A- Detestait

B- Aimait

C- Savourait

59- Trois Acteurs.... Le propos du Film Avec conviction.

A- Defendaient

B- Luttaient

C- Acceptaient

60- L'instinct des animaux est parfois.... Que l'instinct des hommes.

A- Tres puissant

B- Plus fort

C- Moins Faible

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

إمتحان القبول للعام الدراسى ٩٧/١٩٩٨

التذوق السينمائى

شاهد هذا الفيلم وأكتب إنطباعاتك عنه

وحاول إن تهتم فى كتابتك بالتخصص المتقدم له، الزمن: ساعتان

مع أطيب التمنيات بالتوفيق،

أكاديمية الفنون　　　　إمتحان القبول ١٩٩٩/٩٨

المعهد العالي للسينما　　　　تذوق سينمائى الزمن : ساعة ونصف

إكتب انطباعك عن الفيلم الذى شاهدته عامة وبما يبرز تخصصك..

مع أطيب التمنيات بالتوفيق،

أكاديمية الفنون　　　　إمتحان القبول ١٩٩٩/٩٨

المعهد العالي للسينما　　　　تذوق سينمائى : ساعة ونصف

التذوق السينمائى

إكتب انطباعك عن الفيلم الذى شاهدته عامة وبما يبرز تخصصك..

مع أطيب التمنيات بالتوفيق،

ثانيا: تخصصات
إخـــراج
سيناريو
مونــتاج
انــتــاج

إمتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ٩٠/١٩٩١

لأقسام: إخراج. سيناريو. مونتاج. إنتاج

الزمن ٣ ساعات

ملحوظة:ـ يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.

لا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بموقف مصححى الامتحان.

أولا: أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة الأربعة التالية:

(٣٠ درجة)

١ ـ فى الجزء التالى ـ من قصة «الغضب» كتب الكاتب «صالح مرسى» جملا تثير فى الذهن أشكالا ومناظر متعاقبة فقال:

«زمجرت الأمواج فى الخارج، وبدأت السفينة تترنح تحت ضرباتها، وبدأت أتمايل فى وقفتى وسط الكابينة وقد بدأ الغثيان يصيبنى، وامتدت يدى إلى النافذة كى أفتحها، فترنحت السفينة مرة أخرى تحت ضربات موجة تعالى صوتها فى الخارج كزئير وحش هائج، وترنحت وكدت أسقط على الأرض، وصفر الهواء، وعوت

الرياح، وهبت العاصفة على غير انتظار.. أحسست أننى أختنق، كان لابد لى من هواء نقى، مددت يدى من جديد إلى النافذة ـ فارتطمت بسطح أملس لا باب له، بحثت عن القفل فلم أجده، حملقت فى الضوء الخافت فإذا النافذة موصدة، وإذا زجاجها كاذب لا يشف عما خلفه.. وبدأت قواى تخور من جديد، وأحسست بجسدى يتهاوى، ووقعت عيناى على زر صغير رحت أضغط عليه بكل قواى، فانفتح الباب، وظهر رجل: «هل أستطيع أن أقدم لك أى شىء؟». المطلوب أن تظهر على الشاشة هذا التعبير الأدبى فى شكل صور سينمائية متتابعة، بحيث تنقل هذا التعبير الأدبى إلى تعبير سينمائى.

٢ ـ إقرأ ما يلى جيدا، ثم اكتب على أساسه، إما قصة قصيرة، أو بضع مشاهد سينمائية، مع التركيز على الجانب البصرى والسمعى فى تصويرك لما سوف تكتبه، مطلقًا العنان لخيالك خاصة فى صياغة نهاية للموقف.

«كانت هناك أسرة تعيش فى بيت من ثلاثة طوابق مزود بمصعد، وذهب أفراد تلك الأسرة إلى أوروبا لقضاء ثلاثة شهور، وقبل خروجهم فصلوا الكهرباء عن البيت من جهاز التحكم الذى عند المدخل، كما يفعلون عادة، كانت إحدى الخادمات قد بقيت فى الطابق العلوى لترتيبه بعد أن اتفقت مع أصحاب البيت على أنها ستنزل على الدرج حين تنتهى، وستقفل الباب الخارجى بالمفتاح، وستتردد على البيت مرة كل أسبوع لتنظيفه أثناء غيابهم، لكنها تذكرت كما يبدو أمرا مستعجلا فى اللحظة التى خرج فيها أصحاب البيت، وحاولت اللحاق بهم بسرعة فى المصعد ففاجأها انقطاع التيار الكهربائى وهى فى منتصف الطريق...

٣ ـ حريق.. عاصفة.. طلقات نارية. من خلال هذه الكلمات قم بصياغة موقف، أو حدث درامى من وحى خيالك.

٤ ـ اكتب سردا أو تتابعا لمعالجة سينمائية عن علاقة حب شاب وفتاة مكفوفى البصر.

ثانيا: أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين.

(١٠ درجات).

١ ـ لديك مجموعة من اللقطات غير مرتبة لحادثة أوتوبيس، حدثت من استهتار سائق.. والمطلوب ترتيبها الترتيب الصحيح:

ـ لقطة عامة لأوتوبيس يسير فى شوارع القاهرة بسرعة عادية.

ـ لقطة عامة للأوتوبيس يسير بسرعة غير عادية فى الشارع.

ـ لقطة عامة للأوتوبيس يسير بسرعة شديدة.

ـ لقطة عامة للأوتوبيس يراوغ بين السيارات ويخرج منها بسرعة.

ـ لقطة عامة داخل الأتوبيس والزحام فيه شديد.

ـ لقطة متوسطة للكمسارى وهو يقطع التذاكر ويبدو عليه الارتجاج الشديد من حركة الأتوبيس.

ـ لقطة متوسطة لسيدة متوسطة السن وعلى حجرها طفل تحاول أن تمسك أفريز الكرسى بيد، وباليد الأخرى تحمى الطفل من الإرتجاج.

ـ لقطة متوسطة للسائق وهو على عجلة القيادة فى حالة من النشوة وبجانبه فتاة يغازلها وهى تبادله الغزل.

ـ لقطة متوسطة لشاب، وشابة جامعيان يتضاحكان وينتهزان هذه الارتجاجات ليتلاصقا.

ـ لقطة متوسطة للفتاة وهى تتقبل غزل السائق على أمل أن ينزلها فى المكان الذى تريده.

لقطة قريبة للطفل يبكى بشدة.

ـ لقطة عامة بحركة كاميرا من وجهة نظر الأوتوبيس لشرطى المرور وهو مندهش ويكتب رقم الأوتوبيس.

ـ لقطة متوسطة لرجل عجوز يتمسك بافريز الكرسى الذى أمامه من علف الارتجاج.

ـ لقطة متوسطة لسيدة كبيرة والفتاة تقف بجانبها ويبدو عليها الضيق.

- لقطة متوسطة لشخص متوسط العمر ينظر من الشباك ويرتج ايضا وهو يكلم نفسه.

- لقطة عامة لدخول الأوتوبيس بسرعة شديدة محل تجارى فى أحد الشوارع ويحطم واجهة المحل.

٢ - لديك مجموعة من اللقطات الغير مرتبة، والمطلوب منك إعادة ترتيبها الترتيب الصحيح.

- لقطة لسيدة تبحث عن طفلها على البلاج.
- لقطة للبحر وهو مكتظ بالناس.
- لقطة لتجمهر عدد من المصطافين على البلاج.
- لقطة لعامل انقاذ يخلع ملابسه ويهرع إلى البحر.
- لقطة لطفل بمفرده يغرق فى البحر على بعد من الشاطىء.
- لقطة للطفل وهو ممدد على الرمال.
- لقطة للسيدة تبكى وتبتعد.
- لقطة لأطفال يلعبون على الشاطىء.
- لقطة للسيدة تتعرف على الطفل.
- لقطة لعامل الإنقاذ وهو يحمل الطفل الغريق.

ثالثا: أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين:

١ - سمح لك بمقابلة الرئيس صدام حسين.

اترك لخيالك العنان فى تصور هذه المقابلة وما يجرى فيها .

٢ - سافرت بسيارة أجرة من القاهرة إلى الإسكندرية بالطريق الزراعى، ومرت فترة طويلة قبل أن تتحرك السيارة من موقف السيارات، بينما أنك محتاج للسفر بسرعة لقضاء مهمة عاجلة، ثم تحركت السيارة، وكان السائق عجوزا ويقود السيارة، بسرعة بطيئة.

اعكس مشاعرك وانفعالاتك فيما يمكن تجسيده بالصورة والصوت.

رابعا: أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين:

(١٠ درجات)

١ ـ كل من التواريخ الآتية يمثل حدثا سياسيا هاما.

اذكر الحدث بإيجاز، ورأيك فيه بصراحة وإيجاز أيضا.،

(أ) مارس ١٩١٩ .

(ب) ٢٦ يوليو ١٩٥٦ .

(جـ) ٢٩ نوفمبر ١٩٥٦ .

(د) ١٩ نوفمبر ١٩٧٧ .

(هـ) ٢ أغسطس ١٩٩٠ .

٢ ـ قال نابليون بونابرت:

«عليكم بالسينما فهى أرقى الفنون».

ما رأيك فى هذا القول وهل تعتبر السينما حقًا أرقى الفنون؟.

إنتهى   مع تمنياتنا بالتوفيق

إمتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ٩١/ ١٩٩٢

أقسام: إخراج. سيناريو. مونتاج. إنتاج.

(الزمن ٣ ساعات)

ملاحظة: المطلوب أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة وتطلق لخيالك العنان لا تشغل بالك بموقف مصححى الامتحان ولا تضع أى رقابة على أفكارك.

أولا: أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية (٢٥ درجة)

١ ـ «دفنت أسرة عائلها العجوز بعد أن توفى فى إحدى المستشفيات وإذا بها بعد اسبوع.. تفاجأ بباب البيت يدق ويدخل عليها..».

أكتب إما قصة قصيرة، أو قصة سينمائية، أو مقالا أدبيا عن هذا الحادث مطلقا لخيالك العنان.

٢ ـ تحت عنوان (مفقودون) نشرت الصحف ما يلى:

تغيبت الشقيقتان هدى وفوزية إمام عبد الرحمن منذ ٣ أغسطس الماضى من يجدهما يتصل بإبراهيم عبد السلام شحاتة بجريدة الأهرام ت ٧٥٥٥٠٠ داخلى ٩١٤.

ـ اكتب تصورك عن الأسباب التى دعت إلى فقد هاتين الشقيقتين:

وما الذى يمكن أن يكون قد حدث لهما.

٣ ـ اقرأ الحادث الذى نشرته الصحف واكتب تصورا سينمائيا له معطيا لنفسك الحرية فى التصرف كما تشاء.

تسرق جهاز عرس صديقتها أثناء قضائها شهر العسل لتؤثث به شقة زواجها.

كتب ـ مريد صبحى:

ألقت مباحث الدقى القبض على طالبة بالجامعة غافلت صديقتها فى ليلة زفافها على رجل أعمال وسرقت مفتاح شقتها ثم انتظرت حتى سافرا لقضاء شهر العسل وفتحت الشقة وسرقت جهاز عرسها على امتداد ٣ أيام متتالية واحتفظت بالمسروقات التى قدرت قيمتها بـ ١٠٠ ألف جنيه لدى أصدقائها بعد أن زعمت أنه جهاز عرسها.

وكان العميد محمد إبراهيم مدير المباحث قد تلقى بلاغا من رجل الأعمال علاء الدين سيد محمد (٢٨ سنة) بأنه تزوج منذ شهر وسافر مع عروسه لقضاء شهر العسل بالنمسا وبعد عودته اكتشف ان شقته بشارع عكاشة بالدقى خالية تماما من كل شيء تم تشكيل فريق بحث قاده العقيد عبد الوهاب خليل والمقدم أمجد شافعى بإشراف العميد محمد فريد فودة وتبين من المعاينة أن السرقة تمت عن طريق مفتاح مصطنع حيث لا توجد آثار كسر بالشقة وحامت الشكوك حول طالبة بمعهد التعاون من صديقات العروس اسمها منال منير زكى (٢٨ سنة) وتعمل كخياطة هاوية لبعض صديقاتها أثناء الأجازة وتم التوصل لصانع مفاتيح قريب من الشقة وبعرض صورة الفتاة عليه قرر أنها حضرت إليه واستخرجت نسخة من مفتاح وأضافت تحريات الرائد محمد كمال معاون المباحث أن الطالبة حضرت ليلة زفاف صديقتها ثم غافلتها وسرقت مفتاح الشقة بعد أن أطلعتها المجنى عليها على جهاز عرسها الفاخر من المفروشات.

وقد ألقى الرائدان خليل مصطفى وأسامة كمال القبض عليها وبمواجهتها انهارت وأرشدت عن المسروقات لدى صديقاتها اللاتى أوهمتهن أنها مسافرة إلى أمريكا وأن الغيرة دفعتها لارتكاب جريمة السرقة لتأثيث شقتها بالمسروقات وإتمام زفافها على خطيبها الذى لم يعلم بما فعلته فتم احالتها للنيابة حيث باشر يحيى غريب مدير نيابة

التي التحقيق معها وأمر بحبسها.

ثانيا: أجب عن سؤالين فقط من الأسئلة التالية:

(الدرجة من ٢٥)

١ ـ تواجدت في مكان ما لأول مرة.. ولفت انتباهك شيء ما..

(أ) حاول إعطاء صورة دقيقة للمكان وماهيته ودلالاته.

(ب) صف الحدث الذي أثارك أو لفت انتباهك وعلاقته بالمكان.

٢ ـ في القطار المسافر من القاهرة إلى الأقصر.. جلس بجانبك شخص غريب الأطوار لفت نظرك.. كما لفت أنظار بقية الأشخاص المحيطين به في القطار بشكل ملحوظ وفي محطة الوصول حدث شيء لم تكن تتوقعه.

ـ اكتب تصورا سينمائيا من وجهة نظرك معبرا عن مرور الزمن.

٣ ـ اكتب مجموعة من اللقطات تصور فيها كيف ترى تنفيذ حفل افتتاح الدورة الأفريقية الخاصة للألعاب الأوليمبية.

ثالثا: أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية.

(١٠ درجات)

١ ـ يقام الأوكازيون كل عام وبه كثير من الحيوية والنشاط البشرى.

ـ اذكر في عبارات قصيرة محددة، ما يمكن أن تراه وتسمعه وسط هذا النشاط البشرى.

٢ ـ تعبر اللقطات التالية عن قيامك من النوم حتى ذهابك إلى الامتحان بالمعهد، وهي لقطات غير مرتبة.. المطلوب أن ترتبها حسب التسلسل الذي تراه.

١ ـ لقطة لمنبه كبير.

٢ ـ لقطة للحمام مشغول وأنت تقف بالباب.

٣ ـ لقطة للأم تعمل الشاي بالمطبخ.

٤ ـ لقطة لطفل نائم.

٥ ـ لقطة لوجهك وأنت تفتح عينيك.

٦ ـ لقطة للأب الذى يصلى فى الصالة.

٧ ـ لقطة لقفص عصافير تغرد.

٨ ـ لقطة لك تغسل وجهك.

٩ ـ لقطة لك تشرب الشاى.

١٠ ـ لقطة لك تركب الأوتوبيس.

١١ ـ لقطة لك تصنع الشاى وتنادى.

١٢ ـ لقطة لك تدخل المعهد.



أكـــاديميـــة الفنون
المعهد العالي للسينما

امتحان المرحلة الأولى
الزمن: ٣ ساعـات
التاريخ: ١٢/٩/١٩٩٢

امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ٩٢/ ١٩٩٣

لأقسام: إخراج. سيناريو. مونتاج. إنتاج.

ملحوظة: يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.

لا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بموقف مصححى الامتحان.

أولا: أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية:

١ ـ اقرأ ما يلى جيدا من قصة «النجاة» من مجموعة «تحت المظلة» للأديب العالمى نجيب محفوظ، ثم اكتب على أساسه بضع مشاهد سينمائية مركزا على الجانب السمعى والبصرى فى تصويرك مطلقا لخيالك العنان فى تحديد نهاية للموقف:

حجرة جلوس ـ فى الوسط مدفأة حائط مشتعلة ـ إلى اليمين من المدفأة باب حجرة النوم وإلى اليسار منها باب حجرة المكتب ـ فى نهاية الجانب الأيمن لحجرة الجلوس باب هو باب الشقة ـ إلى اليسار يوجد بار وتليفزيون.

رجل يجلس على مقعد كبير أمام المدفأة يرتدى روبا ويطالع فى كتاب. جرس الباب الخارجى يرن رنينا متواصلا.. يقوم الرجل إلى الباب يفتحه، تندفع إلى الداخل

امرأة جميلة مرتدية معطفا وبيدها حقيبة، تندفع وكأنها تجرى ثم تقف وهى تلهث، الرجل ينظر إليها بدهشة ودون أن يغلق الباب، واضح من نظرته أنه لا يعرفها ولم يكن ينتظرها.

٢ ـ حاول أن تحلق بقلمك مطلقا لخيالك العنان مع طائر من طيور النورس فوق أحد الشطآن منذ شروق الشمس حتى مغيبها.

٣ ـ بعد أن عاد العروسان من شهر العسل فى المصيف، فوجئا بوجود أناس آخرين يقيمون بشقتهما بالقاهرة.

ـ اكتب ما لا يقل عن ثلاث صفحات ولك حرية الاختيار من بين: قصة قصيرة ـ معالجة سينمائية.

٤ ـ إذا ذهبت إلى ميدان باب الحديد أو ميدان المحطة فى بلدتك.. ما هى الأشياء التى يمكن أن تراها؟ وما هى الأصوات التى من الممكن أن تسمعها؟

اكتب بالتفصيل..

ثانيا: أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين:

١ ـ هل ترى أن (الشرير) فى الفيلم السينمائى يجب أن ينال عقابه دائما؟

برر وجهة نظرك..

٢ ـ اختر أحد المواقف التالية وتخيل المكان الذى يدور فيه هذا الحدث، اكتب تفاصيل هذا المكان وملابس الشخصيات والأكسسوارات المقترح وجودها:

(أ) شاب وفتاة فى موقف رومانسى.

(ب) مجموعة من الأشقياء يتآمرون للقيام بجريمة ما.

(جـ) طالب فى انتظار نتيجة الإمتحان.

ثالثا: أجب على السؤال التالى:

رتب اللقطات التالية بما يعطى معنى:

١ ـ لقطة عامة لشقة فاخرة ليلا (من الداخل).

٢ ـ لقطة للص يجرى.

٣ ـ لقطة لسيدة تصرخ.

٤ ـ لقطة ليد تعبث بالباب وتفتحه.

٥ ـ لقطة لحجرة نوم وسيدة نائمة فى هدوء.

٦ ـ لقطة للسيدة تتصنت ثم تجلس فى السرير خائفة.

٧ ـ لقطة للسيدة تصرخ.

٨ ـ لقطة لوجه السيدة وهى تنتبه مستيقظة.

٩ ـ لقطة لأرجل تدخل الشقة وتتحرك ويد بها سكين.

١٠ ـ لقطة للص يتوقف عن السرقة ويتصنت، ثم يعود للسرقة.

١١ ـ لقطة لوجه اللص يفاجأ.

١٢ ـ لقطة للص يفتح الدولاب ويأخذ شيئا ثمينا يضعه فى حقيبة.

رابعا: أجب عن سؤال واحد من السؤالين الآتيين:

١ ـ من هو مخرج الأفلام الآتية أسماؤها من هؤلاء المخرجين:

بركات ـ أحمد بدرخان ـ صلاح أبو سيف ـ حسين كمال ـ محمد كريم ـ حسن الإمام.

الأفلام: هذا جناه أبى ـ الجسد ـ نادية ـ انسقا مات.

٢ ـ أذكر ما تعرفه عن الشخصيات التالية:

نلسون مانديلا ـ محمد حسين هيكل ـ الأخوان لوميير ـ ايليا كازان ـ جورباتشوف.

انتهى   مع تمنياتنا بالتوفيق

الإجابة النموذجية للسؤال رقم (٣).

١ ـ لقطة عامة لشقة فاخرة ليلا (من الداخل).

٢ ـ لقطة ليد تعبث بالباب وتفتحه.

٣ ـ لقطة لحجرة نوم وسيدة نائمة فى هدوء.

٤ ـ لقطة لأرجل تدخل الشقة وتتحرك يد بها سكين.

٥ ـ لقطة لوجه سيدة وهى تنتبه مستيقظة.

٦ ـ لقطة للص يفتح دولاب ويأخذ شيئا ثمينا يضعه فى حقيبة.

٧ ـ لقطة للسيدة تتحدث ثم تجلس فى السرير خائفة.

٨ ـ لقطة للص يتوقف عن السرقة ويتصنت ويعود للسرقة.

٩ ـ لقطة للسيدة تصرخ.

١٠ ـ لقطة لوجه اللص يفاجأ.

١١ ـ لقطة للسيدة تصرخ.

١٢ ـ لقطة للص يجرى.

أكـاديميـة الفنون
المعهد العالي للسينما

امتحان المرحلة الأولي
الزمن: ٣ ساعات
التاريخ: ٢٠/٩/١٩٩٣

إمتحان القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ٩٣/ ١٩٩٤

لأقسام: إخراج، سيناريو، مونتاج، إنتاج.

ملحوظة: يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان، ولا تضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك بموقف مصححى الامتحان.

أولا: أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية:

١ ـ ركبت آلة الزمن التى يمكنك أن تعود بها إلى الماضى أو تتقدم إلى المستقبل.

اختر الزمن الذى تتجه إليه سواء فى الماضى أو المستقبل، وتخيل ما يمكن أن يحدث لك.

٢ ـ اكتب فى أى صيغة تختارها بضع صفحات حول الآتى:

رجل وامرأة جاران فى منزل واحد كان بينهما ود فى الماضى تحول إلى جفاء وشعور عدائى وإذا بزلزال مدمر يهز المدينة فينهار المنزل، ويشاء القدر أن يظلا على قيد الحياة تحت الأنقاض يجمعهما فراغ واحد لمدة تصل إلى ٧٢ ساعة.

٣ ـ شاب مثالى يكتشف فى أسرته الفقيرة محفظة فيها مبلغ كبير من النقود... مخبأة فى أحد الدواليب.

إلى من يعود هذا المال.. ومن هو السارق إذا كانت هذه سرقة.. الأب - الأم - الأخت - أم الأخ أم أن هناك سببا آخر لوجود المال المخبأ؟!

تصور موقفا خاصا بذلك.

ثانيا: أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية.

١ - في الأخبار بتاريخ ١٠/٩/١٩٩٣.

«البراءة اختفت من قلب الصغير.. كسر نافذة منزل وسرقة ٥٠٠ جنيه».

لم يصدق رجال المباحث أنفسهم عندما فوجئوا أن المتهم الذى كسر نافذة المنزل المجاور وسرق ٥٠٠ جنيه من صندوق بحجرة النوم لم يكن سوى طفل لم يتعد السابعة من عمرة، وعندما شاهدته ربة المنزل وهو خارج بسرعة دفعها وفر بالمبلغ.. أكمل حسب ما يتراءى لك من وحى خيالك حول هذه الحادثة فيما لايزيد عن صفحتين.

٢ - تأمل الصورة المرفقة واكتب معبرا عن الخواطر التى توحى بها إليك فى حدود صفحة واحدة.

مشهد (   )

- تجلس وأمامها علبة صفيح
تفرط فيها أعقاب السجائر
وتكاد تراها بصعوبة بينما
تتقدم قدماه نحوها ويقول

هو: اتأخرتى ليه.

هى: الشغل بحكم

· ·لس بجوارها ويلفها
بذراعه اليسرى بينما يقدم
لها باليمنى مجموعة من

أعقاب السجائر.

هو: خدى.

هى: تشكر.

- يبتسم لها ويزداد صوته حنانا.

هو: عمال أحوشهملك بقالى جمعه دول أكتر من خمسين جوز.

هى: ما أعدمكش.

- يربت على كتفيها.

هو: هاديلك فوقيهم قرشين صاغ

- تقف فى دلال وتمسك العلبة والأعقاب.

هى: يفتح الله يا تلاته زى كل مرة يا بلاش.

- يلفها أكثر بذراعه ثم يتجه بها خلف أحد عربات اليد المركونة إلى جدار وهو يحدث نفسه ولا نسمع سوى صوت ماسورة المجارى والماء ينسكب منها.

هو: تلاتة - تلاتة..

هو: فى الليل تتساوى اللى

بثلاثة صاغ واللى بثلاثين

صاغ مع اللى بثلاثة جنيه

(صوت خرير مياه ماسورة المجارى)

حدد مكان الحدث والزمان وكذلك ملابس الشخصيات والأكسوار.

ثالثا:

(أ) مطلوب منك اختيار خمس نقاط فقط مما يلى لتكتب عن كل منها:

مونتاج/ دوبلاج/ كلاكيت/ مكساج/ توجو مزراحى/ بديع خيرى/ سبيلبيرج.

(ب) مطلوب منك اختيار خمس نقاط فقط مما يلى لتكتب عن كل منها:

ديمقراطية/ ارهاب/ وعد بلفور/ لوكيربى/ الخصخصة/ محمود عباس/ قناة السويس.



امتحان المرحلة الأولى | أكاديمية الفنون
المعهد العالي للسينما | الزمن: ساعتان

امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ٩٤-١٩٩٥

لأقسام: اخراج - مونتاج - انتاج

ملحوظة: يراعى فى الاجابة أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.

أولا: أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية:

١ - حوذى (صاحب عربة حنطور) يتحدث إلى حصانه العجوز عن حياته وعن ذكريات الأيام الخوالى.

.. اكتب معبرا ومصورا عن هذا الحوار وهذه العلاقة بينهما.

٢ - بينما تسير ليلا فى أحد الشوارع القديمة والتى تحوى مبان أثرية، تعثرت قدمك فى شئ يشبه مصباح علاء الدين.. صف ماحدث كما يتراءى لك مركزا على الجانب السمعى والبصرى.

٣ ـ تحدث الرأى العام عن جريمة الفتاتين اللتين قتلتا أمهما بحجة اخراج الجان من جسدها.

تحدث عن ذلك مبينا وجهة نظرك.. مدافعا أو متهما

ثانيا: أجب عن سؤال واحد من السؤالين التاليين:

١ ـ إنها شجرة التوت القائمة منذ الأزل المسماة بشجرة الله ـ تحتها زير به ماء وهذا ضريح الولى المجهول الاسم، وتلك هى المصلى.. مستطيل من الأرض فرش بالحصير وحوط بسور قصير ارتفاعه قالب طوب قائم.

بداخل الضريح مصطبة مفروشة بحصيرة قديمة، وفوق المصطبة كومة من الأغطية القديمة، ومن الكوة المحفورة ببطن الحائط تطل عين سوداء ولمبة جاز فتيلها قصير.. تزفر الدخان الأسود وتطوح بالضوء الأصفر القليل والظلال الرمادية الكثيرة..

.. اكتب من وحى خيالك حدثا يمكن أن يجرى فى هذا المكان .. مع الاهتمام بالتفاصيل والتجسيد البصرى والسمعى فى كتابتك. هذا ولك حرية اختيار صيغة الكتابة أدبية كانت أو سينمائية.

٢ ـ تخيل الصوت المصاحب للصورة الآتية:

(أ) الشروق (ب) الغروب (جـ) امرأة عجوز

(د) طفل صغير (هـ) شجرة وارفة (و) شجرة عجفاء

ثالثا: اذكر ما تعرفه عن خمسة فقط من الآتى :

أ ـ نغيس صادق ب ـ قائمة شندلر ـ جمال السجينى

ـ تولستوى ـ الجيو كاندا ـ تاجر البندقية

ـ اورسون ويلز ـ عاصفة الصحراء ـ فاروق الباز

ـ كونشيرتو

أكاديمية الفنون التاريخ: ٢٠/٩/١٩٩٥

المعهد العالى للسينما الزمن: ساعتان

امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ٩٥/ ١٩٩٦

لأقسام: الإخراج - السيناريو - المونتاج - الانتاج

ملحوظة: يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان، مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.. لاتضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بمصححى الامتحان.

السؤال الأول: (الدرجة من ٢٥)

اكتب فى واحد فقط من الموضوعين التاليين (بأى صيغة، أدبية أو سينمائية، وفقا لما تختاره مع الاهتمام بالجانب البصرى والسمعى فى كتابتك):

١ - تقابل قطان: أحدهما سمين تبدو عليه آثار النعمة. والآخر نحيف يدل منظره على سوء حاله، فماذا يقولان إذا حدث كل منهما صاحبه عن معيشته؟

٢ - فى الرابعة صباحا.. وأثناء سيره فى الطريق العام، سقط أحد الأشخاص فى حفرة بالطريق عمقها أربعة أمتار.. فما الذى يمكن أن يراه هذا الشخص وما الذى

يسمعه وما الذى يدور فى ذهنه حتى يتم إنقاذه؟

السؤال الثانى : (الدرجة من ٢٥)

نشرت جريدة الأهرام فى عددها الصادر صباح اليوم ما يلى:

لغز اختفاء العجوز:

الاسكندرية تحكى عن لغز اختفاء العجوز الثرية، تحريات المباحث تشير بأصابع الاتهام إلى زوجة الحفيد، والدليل الخطابات التى أرسلها زوجها إليها بطريقة التخلص من الجدة للميراث، كما اعترفت أمام النيابة الا أنها عندما قامت بالتحقيق مع الجانية واصطحبتها للمعاينة التصويرية لم يتم العثور على أية آثار لجثة الجدة، فما كان من وكيل النيابة الا أن أصدر قراره باخلاء سبيلها وسرعة ضبط واحضار الحفيد، اللغز لايزال يحير رجال الأمن، وصفحة السبت فى محاولة منها لايقاف علامات الاستفهام تعرض تفاصيل اللغز لعل وعسى! ذات يوم طرق ساعى البريد باب المنزل. (......) حفيد عجوز ثرية يعمل فى احدى الدول الأوروبية هرولت الزوجة وتعمل بإحدى المؤسسات الكبرى وابنتها فى المرحلة الاعدادية استلمت الزوجة خطابا أرسله إليها زوجها، سألتها ابنتها عن مرسله، لزمت الصمت وقامت باخفائه، مرت الأيام وعاد الطرق من جديد على باب الشقة، وذلك أثر بلاغ تلقاه هشام غراب مدير نيابة غرب الاسكندرية عن اختفاء الجدة وأن تحريات المباحث تؤكد أن وراء اختفائها جريمة وأن أصابع الاتهام تشير إلى تورط زوجة الحفيد!! اعترفت المتهمة أمام المحقق بأنها وراء الجريمة بعد أن تلقت رسالة من زوجها الذى تطيعه طاعة عمياء .. وفوجئت به يشكو لها ظروفه المادية الصعبة فى الغربة بعد أن أصبح لايملك شيئا، فاقترح عليها زوجها أن تتخلص من جدته حتى يتمكن من ميراث مليون ونصف مليون جنيه على اعتبار انه الوريث الوحيد لها بالاضافة لأحد القصور الكبيرة بمنطقة العجمى.. وأنه سوف يشرح لها طريقة القتل بالتفصيل فى الخطابات القادمة.. حب الزوجة لزوجها جعلها أكثر ثباتا ولم تهتز لطلب زوجها الوحشى.. وبعد عدة أيام وصل الخطاب الثانى وبه الطريقة رقم (٢) لتنفيذ عملية القتل بأن توثق الزوجة جدة زوجها بعد تكميمها ثم تقوم بذبحها.. وفى الخطاب الثالث جاءت الطريقة رقم(٣)

أكثر وحشية عندما طلب الحفيد من زوجته تقطيع جسد الجدة إلى أجزاء وتضع الأطراف فى كيس والرأس فى كيس وبقية الجسد فى كيسين آخرين بالتساوى ثم تقوم بتوزيع تلك الاشلاء أسفل أرضية الفيلا التى تسكن بها.. إلى أن جاءت مفاجأة أخرى أكثر دهشة عندما اصطحب هشام غراب مدير النيابة الزوجة المتهمة إلى مسرح الجريمة للمعاينة التصويرية إلا أنه لم يتم العثور على أية آثار للمجنى عليها، فما كان من النيابة الا أن أصدرت قرارا باخلاء سبيل الزوجة وقرارا آخر بسرعة ضبط وإحضار الزوج من الخارج والتحرى حول الواقعة.

السؤال الثالث: (الدرجة من ١٠)

اختر واحدا من الموضوعين التاليين، واكتب رأيك حوله:

١ ـ طالعتنا بعض الاعترافات الاسرائيلية بقتل الأسرى المصريين فى حربى ٥٦، ٦٧ بما يناقض كل الأعراف والقوانين فى الحروب بالاضافة إلى الغدر الإنسانى البشع.. ويتساءل البعض عن السبب فى إثارة هذا الموضوع من الجانب الاسرائيلى نفسه، وفى هذا التوقيت.

٢ ـ قضية فيلم المهاجر ليوسف شاهين.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق..

ملحوظة:

١ ـ تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الأربعاء الموافق ٦/ ٩ / ١٩٩٥

٢ ـ الناجحون فى هذا الامتحان يتوجب عليهم حضور الامتحان التالى صباح يوم السبت الموافق ٩/ ٩ /١٩٩٥ فى تمام الساعة الحادية عشرة صباحا.

أكاديمية الفنون	التاريخ ٢٢/٩/١٩٩٦
المعهد العالى للسينما	الزمن: ٣ ساعات

امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ٩٦-١٩٩٧

لأقسام: السيناريو - الاخراج - المونتاج - الانتاج

ملحوظة:

يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة، وتطلق لخيالك العنان، مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان.. لاتضع أى رقابة على نفسك، ولا تشغل بالك كثيرا بمصححى الامتحان.

السؤال الأول: (الدرجة من ٢٥):

نشرت إحدى الصحف الشكاوى الثلاث المقابلة..

- المطلوب أن تختار أحد هذه المشاكل وتكتب عن يوم كامل فى حياة صاحبها.. تخيل ماذا يفعل .. وكيف يتصرف.. وما هى المشاعر التى يمكن أن تجتاحه

اضطررت للسفر للعمل مدرسا فى احدى الدول العربية الشقيقة عام ١٩٩٠ . وفى عام ١٩٩٢ انهيت أعمالنا فعدت إلى مرسى مطروح حيث كنت أعمل مدرسا بها ففوجئت بفصلى، ومنذ عودتى وأنا أحاول العودة لعملى دون جدوى.

رغم أن وزير التعليم وافق على إعادتى للعمل.

محمد أبو الفتوح عمار

أقيم فى عشة

صدر قرار بازالة مسكنى بتاريخ ١٩٩٣/٣/٣١ وتقدمت بطلب للحصول على مسكن من الوحدة المحلية لمدينة المحلة الكبرى وحتى الآن مازلت أقيم وحيدة فى عشة بمساكن السوق بالمحلة الكبرى.

جلية موسى عبد الله

لم يدرج اسمى

سددت مبلغ ٤٠٠ جنيه لأحصل على محل بمشروع المحلات المقامة بالجهود الذاتية بحى الخليفة، كان ذلك فى عام ١٩٩٠ وبعد هذه السنوات لم يدرج اسمى فى كشوف الحاصلين على محلات رغم أننى من المكفوفين وسددت المبلغ لرئاسة الحى فكيف أحصل على حقى؟ والى من ألجأ؟.

أحمد محمد محمد نوفل

أكشاك زينهم الخشبية رقم ١٦ مدخل٦

السؤال الثانى: (الدرجة من ٢٥)

أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين:

أ- اقرأ الخبر المقابل.. المنشور باحدى الصحف اليومية .. ثم طور الحدث مع وضع

نهاية له .. متخيلا مصير الطفل.

الجزائر.. من هشام فهيم:

• صدق أو لا تصدق.. فقد وقعت فى الجزائر أغرب عملية اختطاف لطفل عمره عامين، اذ قام باختطافه من والده ووالدته قرد أثناء قضائهما عطلة نهاية الاسبوع خارج العاصمة، فقد قرر الزوجان الهروب من ضوضاء المدينة وقادتهما الأقدار إلى منطقة جبلية بولاية المدية، وهناك توقف الزوجان لرؤية القردة وهى تقفز على أشجار غابة فى الجبل وقررا التقاط صورة تذكارية للقردة ووضعا طفلهما بجانب احدى الأشجار ليفاجأ الأب باختطاف أحد القردة لابنه ويفر به داخل الغابة،

الأب والأم أصيبا بحالة من الذهول والاغماء وقد فشل حراس الغابات من العثور على الطفل حيا أو ميتا ومازال البحث عنه جاريا داخل الغابة.

ب ـ منذ أيام قليلة.. اشترى شاب عاطل من الاسكندرية مفكا ثمنه جنيه واحد كان هو كل مايملكه من مال.. وسافر للقاهرة متسللا فى قطار الصحافة ثم تسلل للمتحف المصرى واختبأ به.. وعندما حل الظلام خرج من مخبئه وقام بفك الفتارين التى تحتوى على آثار توت عنخ آمون وسرق بعضها.. وفى الصباح ألقى القبض عليه قبل أن يخرج من المتحف وقد وضع كل من خنجر توت عنخ آمون فى جوربه.. وقلادته فى جيبه.

.. اكتب عن هذا الشاب.. دوافعه وأفكاره التى دارت فى رأسه.. والمشاعر التى انتابته وهو يقدم على عمله هذا.

السؤال الثالث: (الدرجة من ١٠)

أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين:

أ ـ لماذا فى رأيك ـ نجح فيلم ناصر ٥٦ .. اشرح ذلك بالتفصيل.

ب ـ ارتفع منسوب مياه النيل فى الأيام الأخيرة بشكل كبير.. اشرح ما الذى كان يمكن أن يحدث لو لم يبنى السد العالى.

تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الثلاثاء ٢٤/ ٩ / ٩٦

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

أمتحان القبول لعام الدراسي ٩٧-١٩٩٨

للمتقدمين لأقسام السيناريو. الاخراج. المونتاج

● ملحوظة: أطلق لخيالك العنان، ولاتضع أى رقابة على نفسك، والاتشغل بالك بموقف مصححى الامتحان.

أولا - أجب عن سؤالين اثنين فقط مما يلى:

١ - صف اللحظات الأخيرة فى حياة كل من الأميرة ديانا وعماد الفايد (دودى) بكل ماكان يجيش فى نفسيهما من مشاعر.. وذلك فى صيغة قصة قصيرة أو سيناريو قصير أو معالجة سينمائية.

٢ - تخيل نفسك تعمل بلاسيرا (الشخص الذى يرشد المتفرجين لأماكن جلوسهم) فى احدى دور العرض التى تختص بعرض الأفلام المصرية، اكتب عما يمكنك أن تشاهده وتسمعه وتلاحظه عن المتفرجين فى إحدى الحفلات.

٣ - دون أن تتعرض لقصة إحسان عبد القدوس أو تكتب موضوعاً مشابهاً لها، اكتب قصة أو موضوعاً ينطبق عليه عنوان «أبى فوق الشجرة»

٤ ـ حدث فى إحدى مدن أوروبا أن كان ممثل شاب يصور فيلماً فى أحد شوارع المدينة عندما مرت فتاة من هناك. تبادلا أطراف الحديث وأعجبا ببعضهما البعض. وبعد عدة أيام سار معها ليوصلها إلى بيتها ..قضيا الليلة معاً.. ليلة مثيرة رائعة ـ وفق رواية الشخص الذى يقص القصة.. فى الصباح استيقظ الممثل الشاب وذهب لشراء بعض الحاجيات للافطار فى الوقت الذى كانت الفتاة لاتزال نائمة فيه. لكن حين أراد العودة إلى شقتها بسعادة؛ : ضاع طريقه فى شبكه الممرات المعقدة المحيرة للبنايات المتشابهه، ورغم محاولته لأن يجد طريقة فإنه عجز عن إيجاد الباب الذى فتح مما حسبه حياته الجديدة.

.. قم بصياغة الموقف السابق فى أى قالب فنى تختاره ..إما قصة قصيرة أو سيناريو قصير أو معالجة سينمائية أو مقالاً أدبياً.

ثانيا: أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين:

١ ـ تأمل هذا الكاريكاتير جيداً.. ثم فسّر بحرية تامة مغزى هذا التشكيل البصرى والمعنى المستخلص من وجهة نظرك، وتخيل رد الأب على سؤال ابنه الموجود فى الصوره واكتبه فى شكل جمل حوار على لسان الأب لاتزيد عن ثلاثة أسطر

٢ ـ الأرقام (الايرادات) الموجوده مأخوذة من الأوراق الرسمية لدور العرض الأسبوع الماضى بحسك المرهف علّق على هذه الإيرادات ليس فقط انتاجياً ودعائياً ولكن أيضاً فنياً بدون أفكار مسبقة بما فيها الموضوع والسيناريو والحوار والتمثيل والمونتاج والأغانى والتصوير والصوت والديكور والاخراج..الخ

بالمقارنة..

بورصة الأفلام

حققت البورصة هذا الأسبوع من ٨ إلى ٩٧/٩/١٤ الايرادات التالية:

● تصدر القائمة للأسبوع الثانى فيلم، إسماعيلية رايح جاى، حيث حقق فى أسبوعه الثالث مبلغ ٥٠٩،٢٩٧ جنيها ويعرض فى اثنتى عشرة دار عرض وهى

[illegible]
وهليوبوليس وطيبة٢ بالقاهرة وريالتو وسمرمون بالاسكندرية.

● المصير، حقق فى اسبوعه الرابع مبلغ ٢١٨٣٨٢ جنيها ويعرض فى أربع عشرة دار عرض وهى التحرير وكريم١ والهرم وهوليوود وراديو والمعادى ودوللى وكايرو ونورماندى والسلام والشرق بالقاهرة وأمير بالاسكندرية وتريد بالساحل الشمالى ومصر ببور سعيد

● المرأة والساطور، حقق فى أسبوعه السابع مبلغ ١١١،٦٦١ جنيها ويعرض فى سبع دور عرض وهى كوزموس١ وسفنكس وميامى وفاتن حمامة ورروكسى وطيبة١ بالقاهرة وفريال بالاسكندرية.

. ملحوظة هامة: بلغت التكلفة الانتاجية للافلام كالآتى:

١ - (اسماعيلية رايح جاى) : نصف مليون جنيه مصرى فقط

٢ - (المصير) : أكثر من ستة ملايين جنيه مصرى

٣ - (المرأة والساطور) : مليون ونصف مليون جنيه مصرى

مع أطيب التمنيات بالتوفيق...



أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحانات القبول

قسم الإنتاج　　　　　　　　　　　　الزمن: ساعتان

أجب على السؤالين التاليين:

أولاً: طلب منك الاعداد لرحلة طلابيه عددها خمسون طالباً وقيمة الاشتراك للفرد مائتى وخمسون جنيهاً.

اشرح سبب اختيار مكان الرحلة وخطوات الإعداد وبرنامج الرحلة وأوجه الصرف المختلفة ثم تكلم عن مشاهداتك خلال الرحله.

ثانياً: من وجهة نظرك .. عند الاعداد لميزانية تقديرية لفيلم سينمائى ماهى البنود المختلفة التى تتضمنها الميزانية بدءاً من مرحلة إعداد السيناريو حتى إعداد النسخة النهائية المعدةللعرض.

أكاديمية الفنون   التاريخ ٢٢/٩/١٩٩٨

المعهد العالى للسينما   الزمن : ساعتان ونصف

امتحان القبول للعام الدراسي ٩٨-١٩٩٩

للمتقدمين لأقسام السيناريو-الاخراج-المونتاج

● ملحوظة: إطلق لخيالك العنان بحرية كاملة ولاتضع أى رقابة على اجابتك.

أولا - أجب عن السؤال الآتى:

إمرأة - يد - دُش - سكين - مياه - باب - أقدام - رَجل - عيون - صرخة - دماء - فم - بانيو .. استخدم العناصر السابقة لتكون حدثاً درامياً قائم على الترقب والتشويق، وذلك فى شكل لقطات سينمائيه مختلفة الأحجام (بعيدة - متوسطة - قريبة) وفقاً لما تتصوره بشىء من التفصيل.

ثانياً - أجب عن سؤال واحد فقط ممايلى:

١ - فجأة وأنت راكب الأوتوبيس المتجه إلى الهرم.. أغلق السائق أبواب الأوتوبيس وأعلن عن تغيير مساره وبشكل قاطع.

.. ما الأنماط التى تتخيلها فى داخل الأوتوبيس.. وما التصرفات التى يمكن أن تصدر من هذه الأنماط.

٢ ـ تخيل أنه تم استنساخ إنسان آخر من نفسك صف علاقتك بقرينك.. أى بأنت الآخر!

ثالثاً ـ أجب عن سؤال واحد فقط ممايلى:

أ ـ ذهبت إلى سوبر ماركت كبير من النوع الذى به كاميرات للمراقبة.. وانت تعرف أن به هذه الكاميرات .. وبعد شراء بعض الأشياء فوجئت وأنت خارج برجل الأمن يفتشك متهماً إياك بأخذ بعض المشتروات فى جيوبك.

.. تخيل على شكل لقطات تصرف رجل الأمن وتصرفك وتصرف بعض الزبائن الموجودة.

ب ـ اذكر كل محتويات وتفصيلات الصورة المقابلة وعلاقتها بمضمون الكاريكاتير الموجود امامك واشرح ذلك بالتفصيل..

ثم إسرد وجهة نظرك كاملة بحرية تامة.

وأخيرا اكتب تعليقا من وحى خيالك يكون موجزاً ومكثفاً على الصورة بما يتوافق مع الروح العامة للكاريكاتير.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

ثالثا :
تخصص
التصوير السينمائى

امتحانات القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ۹۰/۱۹۹۱

الزمن ساعتان

قسم التصوير

أجب عن الأسئلة التالية:

١ ـ ماهى مقومات الصورة الفوتوغرافية الناجحة؟

٢ ـ أكمل التالى بورقة اجابتك:

أ ـ حين تصوير مباراة كرة قدم: فتحة العدسة ... سرعة الغالق.. ويتم اختيار فيلم سرعته..

ب ـ حين تصوير منظر لشارع تجارى ليلا: فتحة العدسة ... سرعة الغالق...، ويتم اختيار فيلم سرعته..

جـ ـ حين تصوير منظر للغروب على شاطئ البحر : فتحة العدسة .... سرعة الغالق .... ويتم إختيار فيلم سرعته ......

د ـ حين تصوير منظر داخل غرفة نهارا لشخص يجلس على كرسى بعيدا عن

ضوء الشمس المباشر الداخل من الشباك: فتحة العدسة .. سرعة الغالق... ويتم اختيار فيلم سرعته..

هـ - حين تصوير منظر «سلويت»: فتحة العدسة.. سرعة الغالق...، ويتم اختيار فيلم سرعته...

و- حين تصرير مجموعة أشخاص بالفلاش يراعى الآتي:-

١ -

٢ -

ل- حين تصوير تمثال «نهضة مصر» في العاشرة صباحا فتحة العدسة...،سرعة الغالق...، ويتم اختيار فيلم سرعته...

ح- يستخدم مقياس الضوء في تحديد :

أ-

ب-

المناسبة لظروف التصوير.

ط- حين تكون الصورة النهائية قاتمة اللون، فإن السبب يرجع إلى:.....

ى- حين تكون الصورة النهائية فاتحة اللون، فإن السبب يرجع إلى:....

٣ - أ- أختار الصورة ذات التكوين الأفضل من وجهة نظرك، ثم اذكر سبب اختيارك لها.

ب- اختار من الصور التالية الصورة التي توحي بكل من الشخصيات التالية، مع تبرير اختيارك

١- مجرم

٢ ـ قاضى

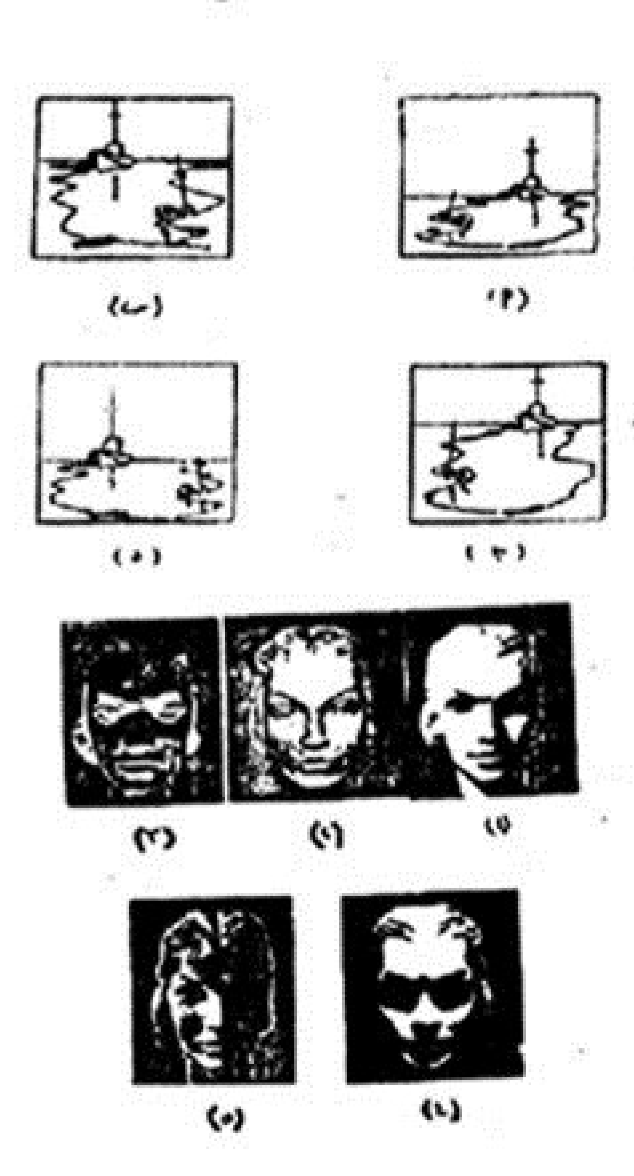
٣ ـ محامى

٤ ـ قارن بين كل من التصوير الفوتوغرافى بالأسود / أبيض والتصوير الفوتوغرافى بالألوان، موضحا نواحى التشابه والاختلاف بينهما.

٥ ـ تمر المنطقة العربية بأحداث هامة، اكتب فكرة عن أحد هذه الأحداث. وصف خمس لقطات تعبر عن الحدث الذى اخترته مع رسم توضيحى تخطيطى لكل لقطة.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق



امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩١ / ١٩٩٢

قسم التصوير

الزمن ساعتان

أجب عن أربعة أسئلة فقط مما يلى:

١ - عهد إليك بالقيام بمعرض للتصوير الفوتوغرافى يبين معالم القاهرة القديمة والقاهرة الحديثة فيما لايتجاوز عشر لقطات فوتوغرافية.

أ - اختار عشرة موضوعات تصلح لأن تكون موضوعا لهذا المعرض.

ب - اذكر الخطوات الواجب اتباعها لتنفيذ احدى اللقطات.

جـ - وضح المعدات والأجهزة التى تستعين بها لتصوير المعرض.

د - بين بالرسم (كلما امكن) شكل الصور التى ترغب فى التقاطها.

٢ - المصور الناجح يتمتع بقوة ملاحظة تتيح له مشاهدة مالايستطيع غيره من الناس ملاحظته فى الظروف العادية. اذكر خمس صور يتم التعرف من خلالها على ما يحدث فى أحد محلات الاوكازيون.

٣ ـ بين أوجه التشابه والاختلاف بين كل من عين الإنسان وعدسة آله التصوير الفوتوغرافي.

٤ـ إن العناصر الفنية التي يستخدمها المصور لاظهار ابداعاته الفنية قد يستعملها بشكل وظيفي وقد يستعملها بشكل ابداعي تضيف للعمل قيما فنية وجمالية.

اذكر أهم العناصر موضحا ذلك من خلال أربعة مشاهد لأفلام شاهدتها.

٥ ـ تكلم عن فريق عمل التصوير في الفيلم السينمائي موضحا دور كل منهم في تصوير الفيلم.

انتهى مع التمنيات بالتوفيق

أكاديمية الفنون **قسم التصوير :**

المعهد العالى للسينما **الزمن : ٣ ساعات**

امتحان القبول للعام الدراسى ١٩٩٣.٩٢

امتحان المرحلة الأولى

أجب عن خمسة أسئلة فقط من الأسئلة التالية:

١ـ تقدمت للالتحاق بالمعهد العالى للسينما قسم التصوير للعام الدراسى ٩٢ ـ ٩٣ .

بين الأسباب التى من أجلها قمت بالتقدم لقسم التصوير بصفة خاصة وللالتحاق لدراسة السينما بوجه عام.

(وضح اجابتك فيما لايزيد عن ٢٠ سطرا)

٢ ـ تتكون آلة التصوير الفوتوغرافى من مجموعة أجزاء.

اذكر أربعة أجزاء من آلة التصوير ونوع آلة التصوير التى تستخدمها.

٣ ـ أ ـ عندما نقوم بتصوير صورة فوتوغرافية تراعى مايلى:

أ ـ وقت التصوير (الحساسية)

ب ـ الاضاءة (الغالق ـ قيمة العدسة)

جـ ـ موضوع التصوير (نوع العدسة)

ب ـ الصورة الملونة تتميز بألوانها الجذابة .. أما الصورة الأبيض والأسود فانها تتميز بـ:

(فى حدود أربعة أسطر)

٤ ـ أمامك مجموعة من الأسماء. اكتب مهنة كل اسم أمامه: على بدرخان ـ ماهر راضى ـ عبد العظيم عبد الحق ـ عبد العزيز فهمى ـ شادى عبد السلام ـ وحيد فريد ـ عادل منير ـ صلاح أبو سيف ـ سمير فرج ـ على سالم.

٥ ـ أ ـ اذكر اسم آخر فيلم سينمائى شاهدته وأعجبك تصويره؟ ومن هو مدير تصوير الفيلم.

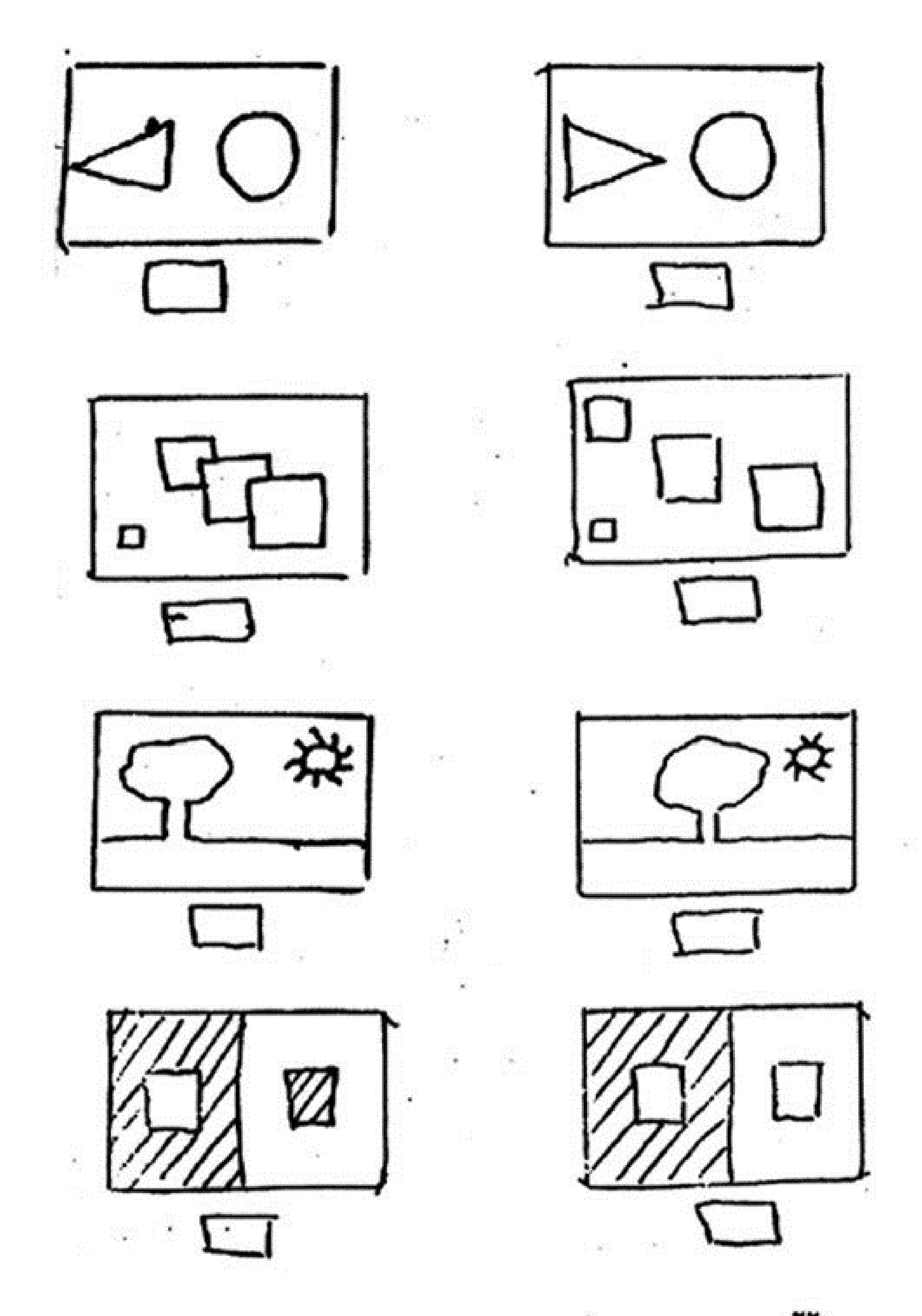
ب ـ ماهى الأسباب التى جعلتك تعجب بتصوير (هذا الفيلم).

(فى حدود ١٠ أسطر)

٦ ـ ضع لنفسك سؤالا كنت تتمنى وجوده فى ورقة الأسئلة وأجب عليه فى حدود ١٠ أسطر.

١٠ درجات

أمامك صورتان بهما نفس الأشكال ضع علام ✓ تحت الشكل الذى يعجبك أكثر من الآخر بدون تعليق.



أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسي ١٩٩٤.٩٣

المرحلة الأولي

قسم التصوير — الزمن ٣ ساعات

١ ـ اذكر أهم المجالات التى يقوم فيها التصوير الفوتو غرافى بدور واضح فى حياتنا اليومية.

ولماذا اخترت قسم التصوير السينمائى بالذات للدراسة بالمعهد العالى للسينما.

٢ ـ قام مصور فوتوغرافى ورسام (زيتى) بعمل صورة لمنظر واحد فى الطبيعة.

ماهى الفروق التى تتوقع وجودها بين كل من العملين للفنيين.

(فى حدود ثلاثة فروق)

٣ ـ ما هى الخطوات الواجب اتباعها لاعداد آلة التصوير الخاصة بك حين التقاط صورة أعجبتك.

ب ـ اذكر ألوان الطيف بالترتيب.

جـ - ما الفرق بين كل من العدسة قصيرة البعد البؤرى والعدسة طويلة البعد البؤرى.

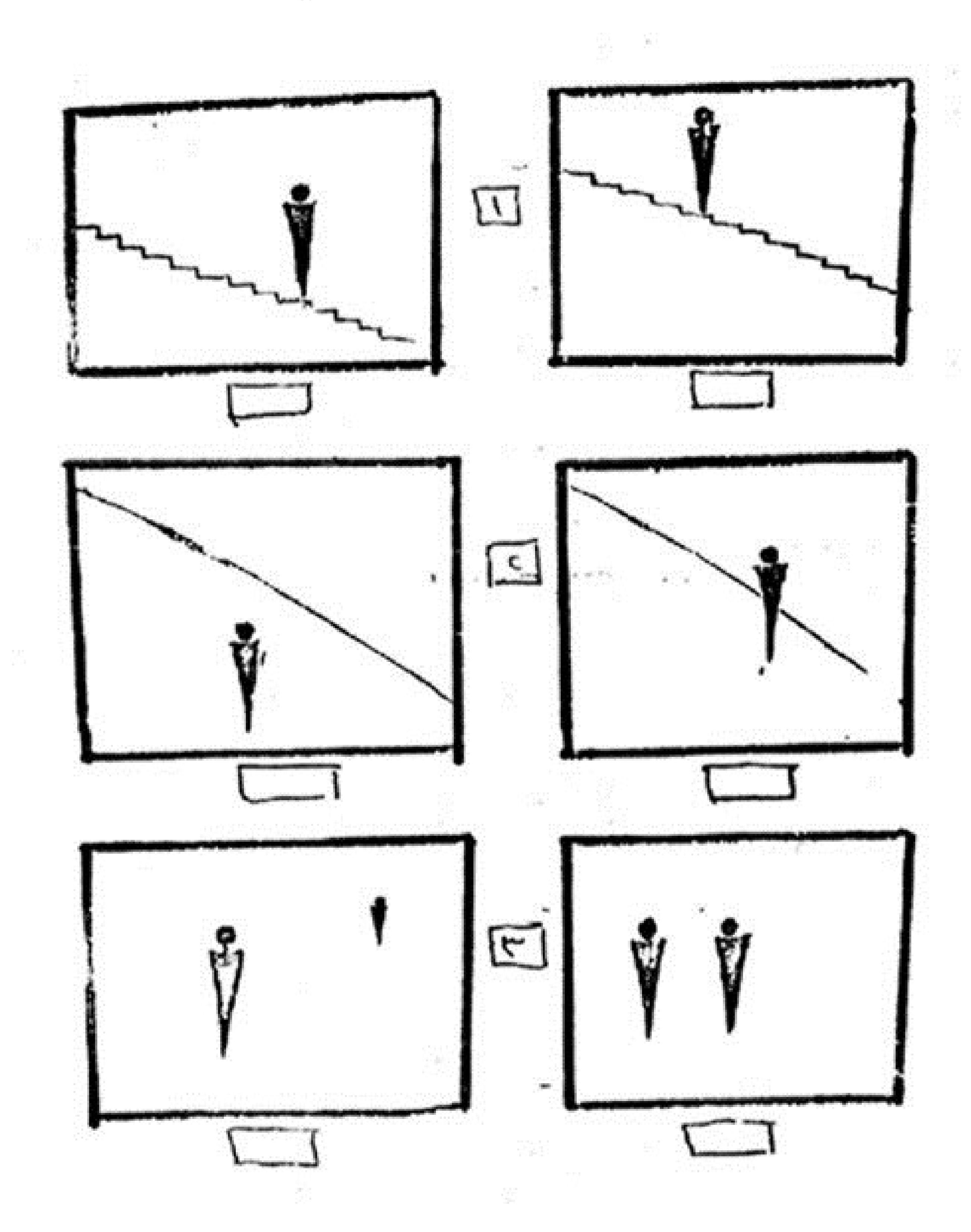
٤ - ضع لنفسك سؤالا كنت تتمنى وجوده ضمن أسئلة الامتحان، وأجب على هذا السؤال فى حدود نصف صفحة على الأقل.

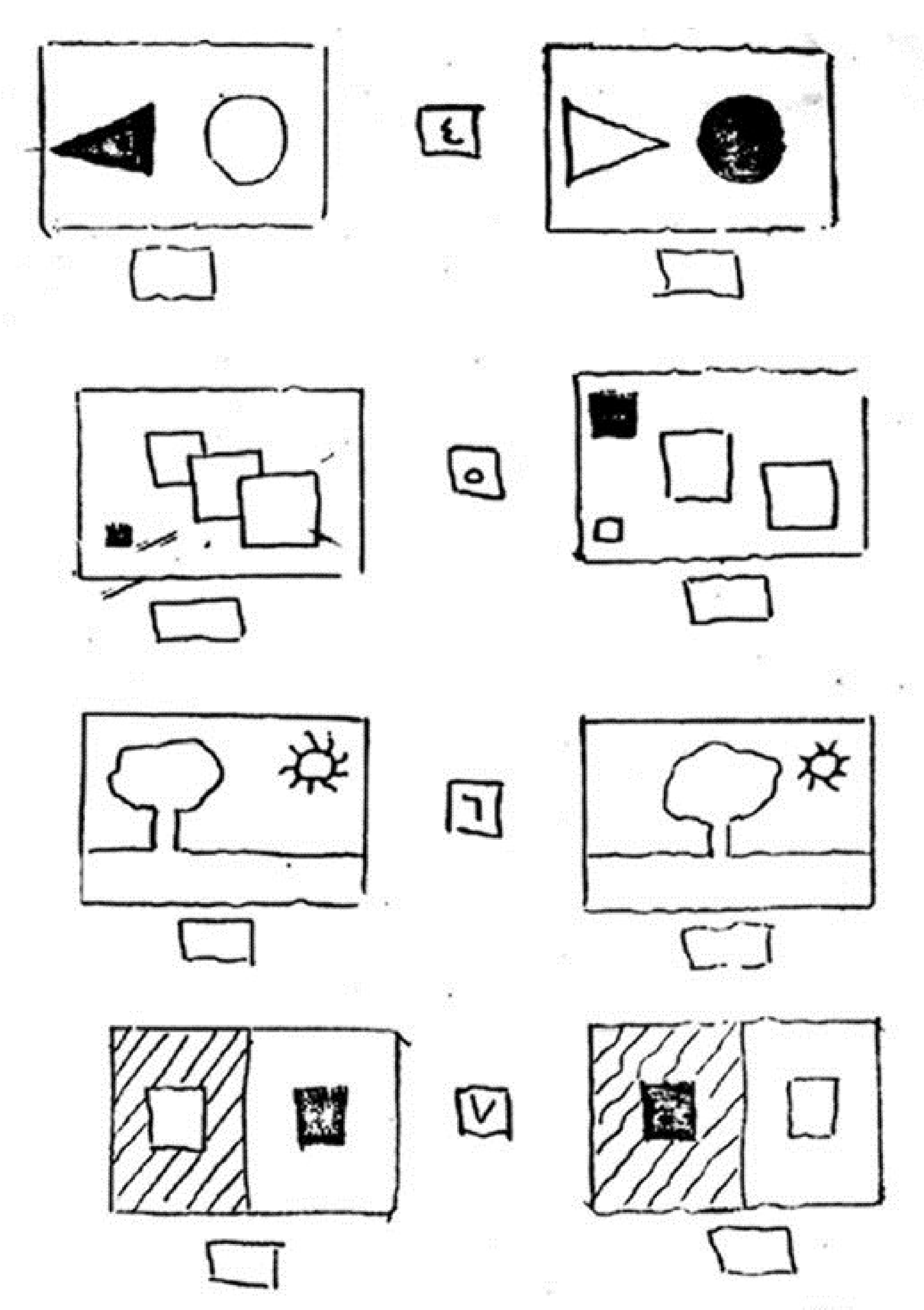
(وضح اجابتك بالرسم كلما أمكن)

٥ - أمامك صورتان بهما نفس الأشكال ضع علامة √ تحت الشكل الذى يعجبك أكثر من الآخر.

تابع نفس السؤال السابق

تابع نفس السؤال السابق


١
٢
٣


٤
٥
٦
٧

تابع نفس السؤال السابق

٨

٩

١٠

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول ٩٤/ ٩٥

قسم التصوير   الزمن ساعتان

أجب عن الأسئلة التالية:

١ ـ التعبير عن المفاهيم التالية مع الرسم المبسط:

أ ـ تنظيم الأسرة   ب ـ الإرهاب

جـ ـ الجوع   د ـ الغضب

هـ ـ الحب

٢ ـ أكمل مايلى فى ورقة الإجابة

أ ـ يتوقف التعريض الضوئى للصورة على عاملين أساسيين هما ... و ... ويتم تنسيقها بناء على ... الموجود داخل الكاميرا.

ب ـ تعتمد عناصر التكوين فى الصورة على عدة عوامل منها ..و...و.و ....

جـ ـ حين تصوير لقطة فوتوغرافية لأحد الحقول نهارا، فانه عادة ما تكون فتحة العدسة... وسرعة الغالق... بينما حساسية الفيلم ....

د ـ حين تصوير لقطة فوتوغرافية للقاهرة ليلا من مكان مرتفع فان فتحة العدسة عادة تكون .. والسرعة .. وحساسية الفيلم .....

٣ ـ اذكر ماتعرفه عن خمس مما يلي:

نفيس صادق ـ قائمة شندلر ـ جمال السجيني ـ تولستوي، الجيوكنده ـ تاجر البندقية ـ اورسون ويلز ـ عاصفة الصحراء ـ فاروق الباز .

٤ ـ تكلم عن التكوين من خلال الصورة المرفقة ؟

(١٥ درجة)

ملحوظة:

١ ـ تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الأربعاء الموافق ١٩٩٥/٩/٦ .

٢ ـ الناجحون في هذا الامتحان يتوجب عليهم حضور الامتحان التالي صباح يوم السبت الموافق ١٩٩٥/٩/٩ في تمام الساعة الحادية عشرة صباحا.

انتهى　　　　　　　　مع تمنياتنا بالتوفيق

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما الزمن: ساعتان ونصف

امتحان قبول قسم التصوير عام ٩٦/٩٥

أجب على الأسئلة الآتية؟

١ - الصورة الجيدة يلزمها تعريض صحيح .. وضح هذا المعنى مع شرح العناصر الأساسية للتعريض؟

٢٥ درجة

٢ - اذكر ماتعرفه عن سينما الخيال العلمى مع ذكر اسم أحد الأفلام التى رأيتها وما يميز هذه الأفلام عن غيرها؟

١٥ درجة

٣ - أمامك ثلاثة وجوه مختلفة، اذكر مايوحى به كل منها.

٥ درجات

٤ - تكلم عن التكوين من خلال الصورة المرفقة ؟

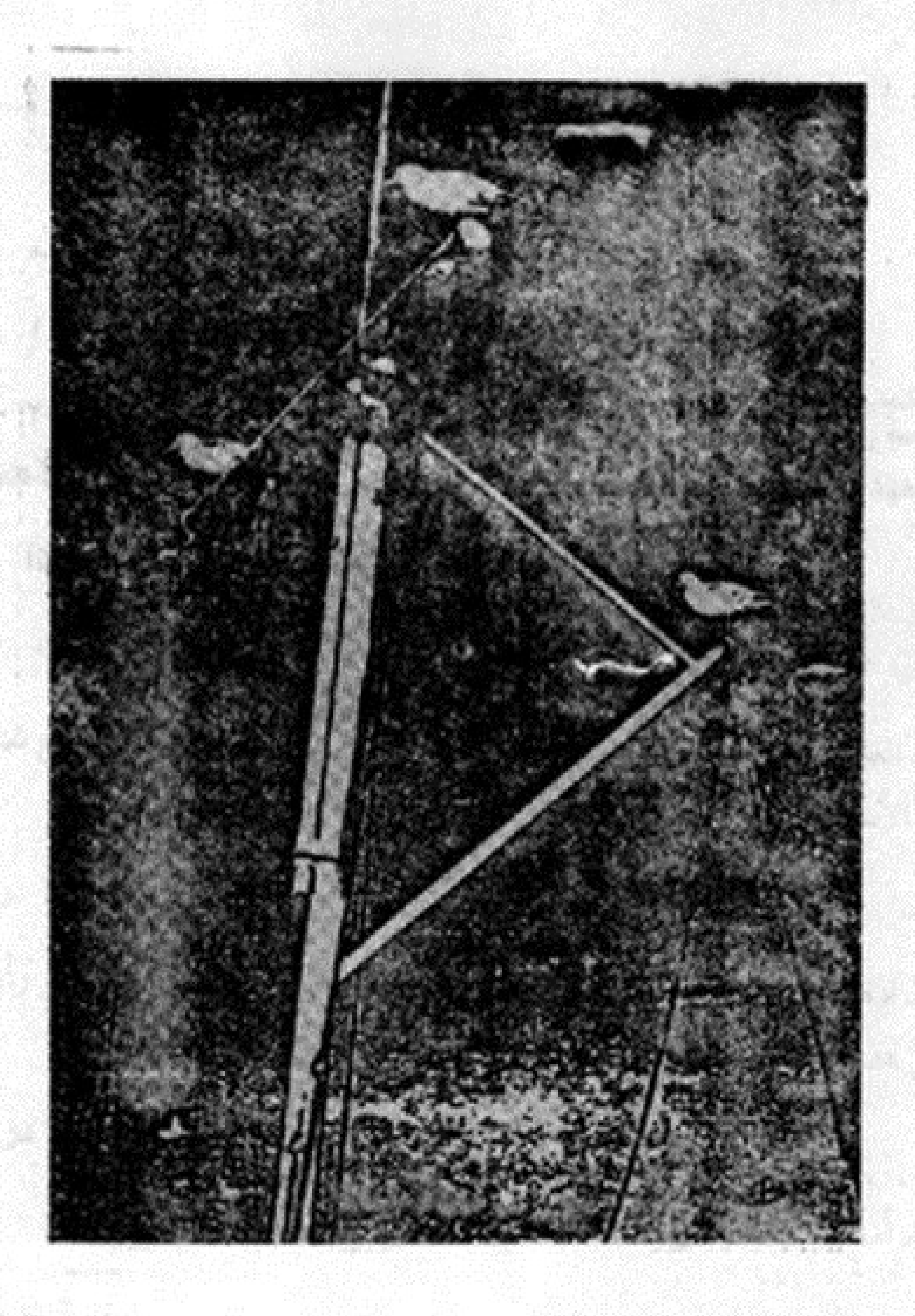
١٥ درجة

ملحوظة:

١ ـ تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الأربعاء الموافق ٦/٩/١٩٩٥ .

٢ ـ الناجحون في هذا المتحان يتوجب عليهم حضور الامتحان التالي صباح يوم السبت الموافق ٩/٩/١٩٩٥ في تمام الساعة الحادية عشرة صباحا.

انتهى **مع تمنياتنا بالتوفيق**



أكاديمية الفنون	لقسمى التصوير والصوت

المعهد العالى للسينما	الزمن : ساعتان

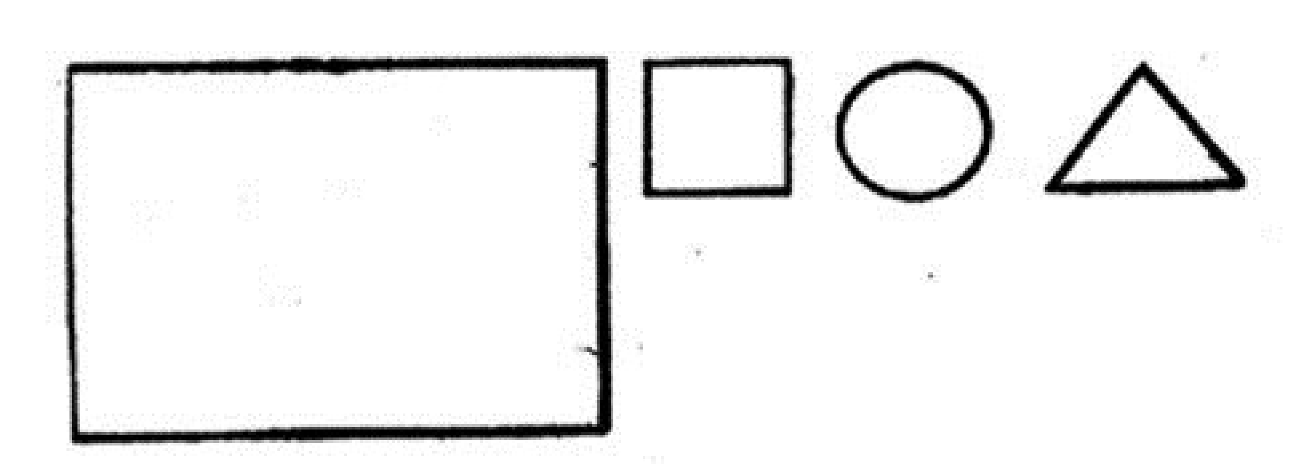
امتحانات القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ٩٦ / ١٩٩٧

تاريخ الامتحان ١٩٩٦/٩/٢٢

السؤال الأول (٢٥درجة)

أ ـ من خـلال تلك العناصـر ارسم تكوين ودلل على هذا التكوين داخل حـدود الكادر.



ب ـ من خلال الشكل أ، ب اختر الشكل المناسب ولماذا اخترت هذا الشكل

السؤال الثانى (٢٥ درجة)

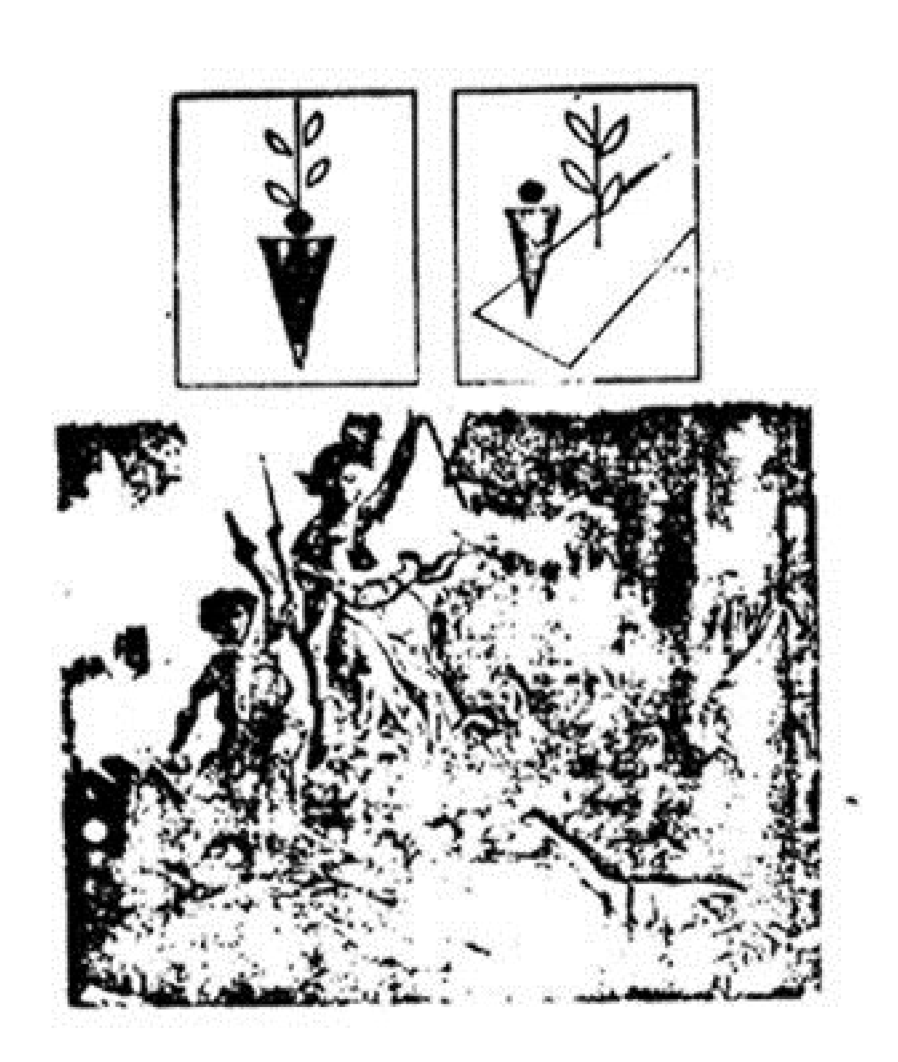
أ- ماهى الموسيقى المناسبة لهذه الصورة.. وتكلم عن الصورة فى حدود خمسة أسطر..

السؤال الثانى:

ب- ماهى الموسيقى المناسبة لهذه الصورة وتكلم عن الصورة فى حدود خمسة أسطر..

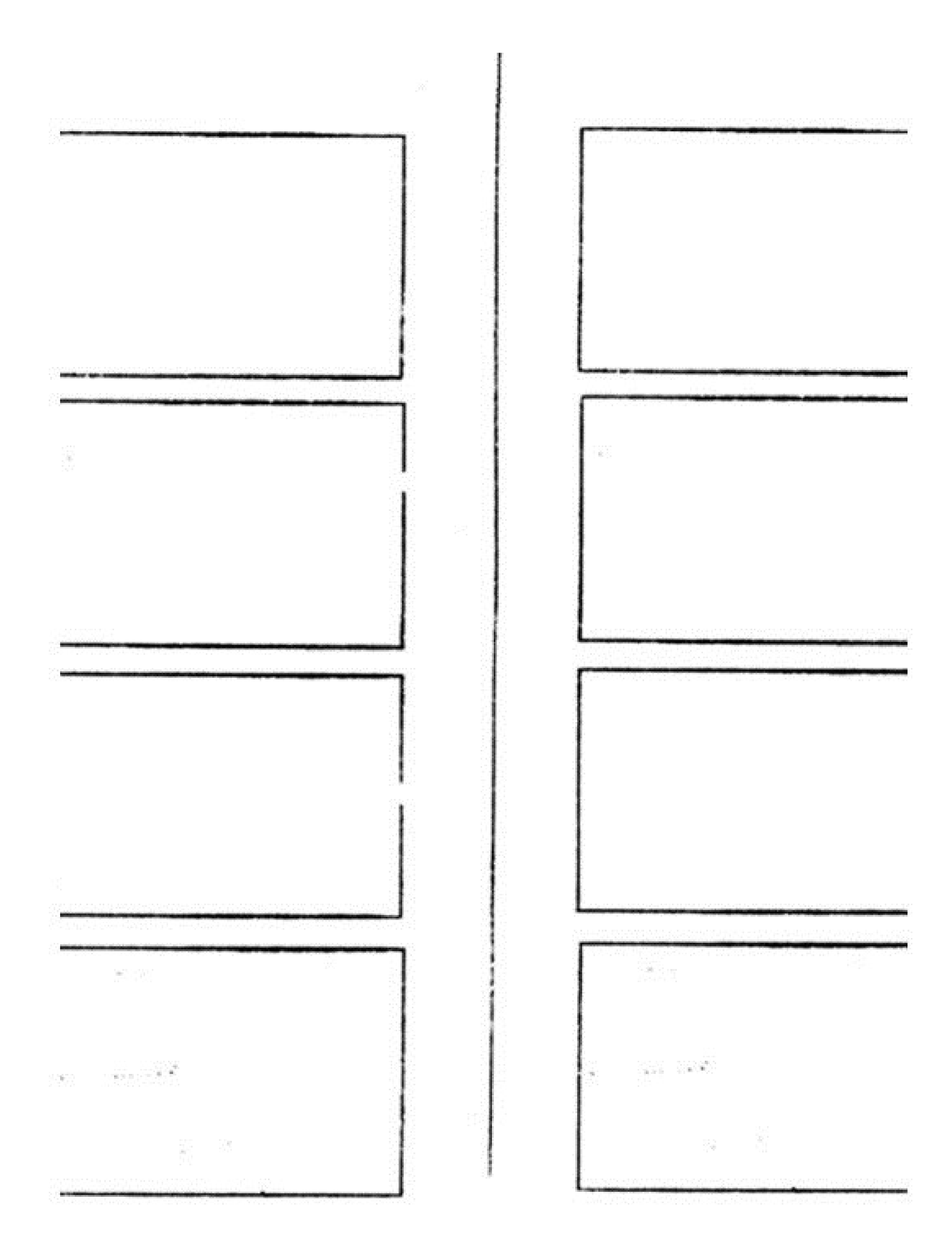
السؤال الثالث (١٠ درجات)

قطة تحاول أخذ السمكة الموجودة داخل اناء زجاجى موضوع على المنضدة، ماهى نوع الموسيقى والمؤثرات التى تختارها لهذا المشهد.. ارسم ذلك من خلال لقطات متتابعة لهذا المشهد فى حدود ٨ كادرات.





السؤال الثانى



أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما قسم التصوير

امتحان القبول لعام ٩٨/٩٧

أجب على الاسئلة الاتية

١ ـ ضع فتحه العدسة والزمن المناسب لتصوير اللقطات التالية علما بأن حساسية الفيلم المستخدم 100 A S A

أ ـ الجسم وجهه تسقط عليه الشمس

ب ـ الجسم فى ظل تحت شجرة

حـ ـ الجسم تحت سماء ملبدة بالغيوم

ء ـ الجسم يقف أمام منظر للغروب

هـ ـ الجسم تحت سماء ممطره

٢ـ أكمل مايأتى

أ ـ العدسة الزوم هى...

ب ـ فتحات العدسة بالترتيب هى....

ح ـ تدريج زمن التعريض هو ...

ء ـ حرف T يعنى ......

هـ ـ حرف B يعنى ......

٣ ـ البيانات الموجوده على اوجه علبه الفيلم الخام هى ....

٤ ـ عملية الرتوش هى.......

٥ ـ أ ـ يستخدم الرقم الدليل حين التصوير ليوضح...

ب ـ مقياس التعريض يساعد المصور فى إيجاد

١ ـ.....

٢ـ.....

٦ـ اذكر خمسة من الاجزاء الرئيسية لآلة التصوير

أكاديمية الفنون　　　　　　　　قسم : التصوير

المعهد العالى للسينما　　　　　　　　الزمن : ساعتان

إمتحان القبول ٩٨/٩٩

١- طلب منك تصوير مجموعة صور تعبر عن السياحة فى مصر، هل تختار التصوير بالالوان أو الابيض اسود، ولماذا من وجهة نظرك.

٢ - من خلال مشاهداتك اذكر أهم مميزات

أ- الصورة الاعلانية

ب - الصورة الفوتوغرافية الشخصية

حـ - الصوره الصحفيه

٣ - تكلم عن انطباعاتك عن تصوير أغانى الفيديو كليب

٤ - اذكر فتحة العدسة، وزمن التعريض اللازم فى الحالات الضوئية التالية، علما بأن الفيلم المستخدم ذوحساسيه (100 A.S.A)

أ- شخص يقف وخلفه الشمس

ب - شخص يقف داخل غرفة والسماء تظهر من الشباك نهاراً

جـ. مجموعه زهور جافه على خلفية بيضاء داخل فازه

د. مجموعة زهور داخل فازة على خلفية ملونة

هـ. مجموعة اشخاص ينتظرون مترو الانفاق داخل محطة أرضية.

ثالث:

ماهي الأصوات المعبرة عن مكونات هذه الصوره. بأسلوب درامي.



رابعا: تخصص
هندسة الصوت

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
المرحلة الأولى لعام ٩٠ / ١٩٩١ . سبتمبر

زمن الامتحان: ساعتان ونصف

السؤال الأول:

نشرت جريدة الأهرام فى عددها الصادر صباح اليوم الخبر فى صفحة الحوادث:

مريضة تنتحر بالقاء نفسها من شرفة المستشفى

انتحرت سيدة مريضة بمستشفى عين شمس، حيث لقيت مصرعها فى الحال.

وكانت شرطة حرس المستشفى قد تلقت بلاغا من سيدة (٢٨ سنة) بأنها أثناء وجودها بقسم جراحة القلب بالمستشفى وبرفقة تزيمنها شاهدت المريضة تصعد إلى شرفة الغرفة فأسرعت لاحضار الطبيب النوبتجى لانقاذها إلا أنها ألقت بنفسها حيث سقطت على الأرض وسط بركة من الدماء.

وأفادت التحريات أن المريضة واسمها سحر عبده أحمد كانت تعانى فى «الآونة» الأخيرة من بعض الاضطرابات النفسية. وتولت النيابة التحقيق.

والمطلوب أن تحول هذا الخبر إلى مشاهد متتابعة، على أن تضع تصورك للمؤثرات الصوتية والموسيقى المناسبة التى تعبر دراميا عن الحدث.

السؤال الثانى :

سمعت بأفلام السينما الصامتة، فكيف كان يعبر الممثل عن الكلام فى هذه الأفلام؟...

السؤال الثالث:

أجب عن أحد السؤالين التاليين:

(أ) يدور حاليا نقاش حول الأغنية المصرية بين القديم والحديث. تحدث عن اهتماماتك بهذا الموضوع ورأيك الشخصى فيه.

(ب) تحدث عن الفرق بين استماعك لأغنية من خلال كاسيت داخل سيارة تاكسى، وبين استماعك لنفس شريط الأغنية من خلال كاسيت بالمنزل.

السؤال الرابع :

ثبت أن للألوان أثر درامى فى تكوين الصورة، كما أن للصوت نفس الأثر فى علاقته بالصورة... اشرح ذلك، بالتطبيق على أحد المشاهد السينمائية من فيلم شاهدته.

السؤال الخامس:

رجل كفيف وفتاة صماء بكماء، تجمعهما رابطة أسرية..

- كيف يمكن لكل منهما التعبير عما يدور فى وجدانه للآخر؟

- واكتب عن تصوراتك لموقف بينهما.

السؤال السادس:

(أ) عرف ما يأتى: الترددات المنخفضة - التشويه - الترددات العالية - الموجة المركبة - الترددات المتوسطة - الصدى الصوتى.

(ب) انقل العبارات التالية ثم ضع علامة (صح) أمام الإجابة الصحيحة:

- تنتقل موجات الصوت في الفضاء الخارجي.
- تنتقل موجات الصوت فى المواد السائلة.

- تنتقل موجات الصوت فى المواد الغازية .
- تنتقل موجات الصوت فى الفراغ .
- تنتقل موجات الصوت فى المواد الصلبة .
- تنتقل موجات الصوت فى أعماق البحار .
- تنتقل موجات الصوت فى درجة حرارة تحت الصفر المئوى .

انتهى مع تمنياتنا بالتوفيق

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
المرحلة الأولى ٩١ / ١٩٩٢ . سبتمبر
قسم: هندسة الصوت

زمن الامتحان : ساعتان ونصف

١ـ كفيف يريد للتعرف بحضور الدورة الافريقية .. بين كيف يمكنه ذلك .

وماهى الألعاب التى يمكنه التعرف على مبارياتها كاملة .

٢ـ كيف يمكنك التعرف على الشروق والغروب زمنيا من سماعك للأصوات فى القرية والمدينة .

٣ـ اذكر عناصر الصوت فى الفيلم السينمائى وأى عنصر منهم يثير اهتمامك .

٤ـ ماهو الفرق بين الأذن البشرية والميكرفون موضحا بالرسم إن أمكن .

٥ـ رتب سرعة الصوت فى كل من:

الهواء ـ الماء ـ الصلب ـ الغاز ـ الفراغ .

٦ـ عند وجودك بمستشفى رأيت شخصين:

الأول : نجا من حادث بنجاح العملية .

الثانى : توفى ابنه بعد اجراء العملية.

أذكر الأصوات التى يمكنك وضعها مع كل من هذه الشخصيات، «موسيقى - مؤثرات - حوار».

أجب عن أربعة أسئلة فقط: منهم الأول والثانى اجباريا.

انتهى **مع تمنياتنا بالتوفيق**

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
المرحلة الأولى للعام الدراسى ١٩٩٣/٩٢
قسم: هندسة الصوت

الزمن : ثلاث ساعات

أجب عن الأسئلة الآتية:

١- مرت فى هذا العام أحداث فنية هامة - اذكر أهم هذه الأحداث من جهة نظرك ووضح أهمية هذه الأحداث والعائد الثقافى والفنى على المجتمع.

٢- اكتب ما تعرفه عن أهمية الصوت فى حياتنا - وكيف يمكن استخدامه فنيا.

٣- اكتب ماهى الأصوات التى تسمعها من لحظة استيقاظك من النوم حتى ذهابك إلى المدرسة - وبين كيف يمكن تحويلها إلى مشهد اذاعى مسموع فى حدود دقيقتين.

٤- ماهى الآلات الموسيقية المكونة لكل من الأوركسترا الغربى والشرقى - وما هى الآلات المستحدثة عليها. ثم اذكر مقطوعة موسيقية تفضل الاستماع إليها ولماذا.

٥- فى حالة الاستماع إلى صوت صادر من «المذياع - التليفون - التليفزيون - الفيلم السينمائى» - ماهى أوجه الاختلاف السمعى بين كل منها.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما　　　　　　　　الزمن : ثلاث ساعات

امتحان القبول
قسم : هندسة الصوت
سبتمبر ١٩٩٣

أجب عن أربعة من الأسئلة الآتية :

السؤال الأول أجبارى:

١- كون مشهد درامى من المؤثرات الآتية:

طلق نارى - فرملة سيارة - صوت الرعد - زقزقة عصافير - نباح كلب - خطوات أرجل - جرس تليفون.

٢- اكتب ماتعرفه عن:

الميكروفون - الراديو - التليفزيون - السماعة المكبر - الدوبلاج - المكساج .

٣. ماهى الآلات الموسيقية المستخدمة فى الأوركسترا السيمفونى والتخت الشرقى . مع ذكر بعض الآلات الموسيقية الحديثة .

٤. رأيت فيلما سينمائيا وأعجبك الصوت فى أحد مشاهده تكلم عن العناصر الصوتية المكونة له وكيف تم تنفيذه .

٥. (أ) عرف الصوت من الناحية الفيزيائية .

(ب) اكتب مقارنة بين السمع والرؤية كوسيلتا اتصال هامة .

انتهى　　　　　　　　　　　　مع تمنياتنا بالتوفيق

أكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما
قسم هندسة الصوت

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٤/ ١٩٩٥
المرحلة الأولى

الزمن : ساعتان

أجب عن الأسئلة الآتية:

١- قال سقراط لأحد تلاميذه .

«تكلم حتى أراك»

اكتب فى هذا الموضوع موضحا أهمية السمع والتعبير الصوتى وعلاقتهما بالرؤية .

٢- الاذاعة والتليفزيون والسينما وسائل اتصال فنية .... تكلم عن استخدامات الصوت فى كل من هذه الوسائل.

٣- اكتب عن خمس من الآتى:

تولستوى - الجيوكنده

تاجر البندقية - أورسون ويلز .

أديسون - جراهام بل.

الكونشرتو - التخت الشرقى.

طلعت حرب - المكساج.

انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
عام ٩٥/١٩٩٦
قسم: هندسة الصوت

الزمن : ثلاث ساعات **التاريخ: ٣/ ٩/ ١٩٩٥**

أجب عن واحد من السؤالين الآتيين :ـ (الدرجة من ٣٠)

(أ) طالعتنا الصحف القومية عن الحادثة المذكورة.

عبر عن مضمون هذه الحادثة باستخدام أصوات مختلفة (الموسيقى والمؤثرات) مرتبة بحيث تعطى مسمعا صوتيا حسب تخيلك للموضوع.

صفعة .. على دقات الطبول!

قررت المليونيرة الحسناء أن تجعل حفل عيد زواجها حديث كل الناس. أخبرت زوجها أنها أعدت مفاجأة ضخمة لكل المدعوين .. واستطردت تقول لزوجها: «حتى أنت سوف تدهشك مفاجأتى بشدة!» قضت اليوم كله تجهز قاعة شقتها الرائعة بنفسها.. ملأت الزوايا والأركان بباقات الزهور.. اتفقت مع أكبر الفنادق على تقديم بوفيه العشاء والحلوى.. امسكت بالتليفون للتأكد من وصول بطاقات الدعوى المكتوبة فوق أوراق البردى إلى أصدقائها وأصدقاء زوجها.. وفى المساء ارتدت فستانها الأسود الحريرى الذى يلف جسدها الأبيض الممشوق وكأنه العناق الأخير بين الليل ونور

الصباح!.. مضى الحفل الاسطورى الذى أحياه اثنان من كبار المطربين حتى وصل إلى نهايته.. وحينئذ امسكت المليونيرة بيد زوجها ثم التفت المعازيم على طريقة الأفلام المصرية القديمة تعلن عن خبر مهم.. ومفاجأة مثيرة!

صمت المدعوون وكأن فوق رؤوسهم الطير.. وفجأة قالت الزوجة:.. «يا جماعة .. زوجى لا يريد أن يصدق أن حياتى معه وصلت إلى نهايتها!.. بح صوتى وجف ريقى من كثرة توسلاتى له أن يطلقنى.. لقد قررت أن يكون آخر يوم فى حياتنا المشتركة هو آخر يوم عامنا السادس.. ولن أبدأ معه العام السابع أبدا.. أرجوه أن تستيقظ رجولته، ويطلقنى أمامكم!».

ساد الهرج والمرج.. لكن يد الزوج ترتفع فجأة لتصفع زوجته المليونيرة بشدة ثم يصيح فيها بأعلى صوته: «أنت امرأة من جهنم.. سافلة.. وحقيرة.. وطالق بالثلاثة!».

ارتبك المدعوون لحظة ثم بدأوا فى الانصراف المنظم.. الوجوه تعلوها الدهشة .. والنظرات تهرب من أن تلتقى ببعضها البعض.. بينما الزوجة تتحسس باحد يديها مكان الصفعة.. وتشير بيدها الأخرى إلى باب الشقة تطالب زوجها بأن يخرج فورا من حياتها.. ومن باب الشقة!.. فى الوقت الذى جلست فيه طفلتهما الصغيرة تداعب ضفيرة شعرها الطويل دون أن تفهم شيئا مما يدور!.. ثار الزوج وهدد زوجته لو لم تخرج هى من شقته باهظة الثمن.. سكتت لحظات ثم نظرت له فى تحد وهى تخبره انها سترد له الصاع صاعين.. وتجعله يخسر حتى الجلد والسقط!.. بعدها أخذت حقيبتها وطفلتها التى فشلت فى التشبث بأبيها.. وانصرفت فى غضب!

.. ويبدو أن الزوجة كانت واثقة مما تقول وتهدد!

أقامت دعوى حضانة وتمكين.. كسبت القضية باعتبارها أما حاضنة. وعادت إلى الشقة الرائعة بحكم القانون.

ودارت الأيام!

مضى عام ونصف العام خاصم فيها النوم عينى الزوج.. لم يبرح خاطره ليلة واحدة شريط الذكريات منذ فارق خاله الثرى الحياة.. كانت ثروة الخال تتجاوز تسعة

ملايين جنيه ورثت زوجته الشابة معظمها.. خاصة أن «المرحوم» كان قد نقل بعض العقارات والشركات إلى زوجته على سبيل الهبة حال حياته.. وحينما مات لم يكن هناك من أقاربه غير إبن شقيقته طالب الليسانس الذى رباه منذ طفولته.. حاول الشاب أن يقنع خاله بعدم الزواج بعد ان خاض أكثر من تجربة.. وشاب شعره.. وبلغ من العمر ارذله.. لكن الخال ظن ان ابن شقيقته عينه على الميراث فأتم زواجه من الحسناء مديرة شركته الأم.. وبعد ثلاث سنوات من الزواج مات الخال.. ولم يرث الشاب غير ربع مليون جنيه.. وقبل ان يخرج من بيت خاله استوقفته الحسناء الأرملة.. توسلت اليه الا يتركها وحدها.. أغدقت عليه بحنانها ورقتها حتى صارحها بحبه.. منحته قوة شمشون وعواطف قيس فبادر يطلبها للزواج.. أخبرته أنها تريد أن شعر بقيمتها عنده.. طلبت ان يشترى لها شقة فخمة بالمال الذى ورثه .. خاصة أن لقمة العيش متوافرة.. لم يتردد.. اشترى لها الشقة والتحق موظفا باحدى شركاتها فور زواجهما.. أنجبا طفلة جميلة.. تعلقت الصغيرة بأبيها بشكل جنونى.. وانصرفت الزوجة إلى اقامة حفلات الرقص والشرب والتعارف ليلة بعد ليلة.. وحينما بدأت معارضة الزوج طلبت الطلاق وأصرت عليه.. تجاهل الزوج نداءاتها المتكررة.. وتظاهرت هى بمصالحته حتى كان موعد الحفل المشئوم.

عام آخر يمضى.. وفجأة همسوا فى أذن الزوج بمفاجأة!

تأكد الزوج من همسات المقربين اليه.. أقام دعوى أمام محكمة الجيزة الكلية برئاسة المستشار صبرى بكر وأمانة سر محمد على محمد وقف هشام خليفة المحامى يروى الفصل الأخير:

- «لقد ذهب الزوج المقهور إلى بيته القديم ليقطع الشك باليقين فيما سمعه.. وهناك وجد رجلا غريبا يرتدى البيجاما والروب يجالس زوجته شبه العارية وتتوسطهما أكواب البيرة وطفلتهما الصغيرة!.. وهنا هتفت الزوجة فى كبرياء بأنها تزوجت عرفيا .. وانه لن يستطيع الاثبات ولن يسترد طفلته أو شقته.. وطردته شر طردة رغم بكاء وصراخ ابنته الصغيرة التى كاد قلبها يتوقف وهى تشهق تودع أباها!

الجميع هنا فى محكمة الجيزة الكلية جلسوا يترقبون الحكم.

..

بعد لحظات دخل المستشار صبري بكر رئيس المحكمة ليعلن الحكم في الدعوى بعد أن شهدت شقيقتا الزوجة على زواجها العرفي .. وقضت المحكمة بتمكين الزوج من شقته ومنحه حق حضانة ابنته بعد زوال صفة الحاضنة عن الزوجة .. ولأنها لم تكن أمينة على تربية ابنتها.

(ب) للصوت أهمية خاصة في الفنون..

تكلم في هذا الموضوع مع ذكر الاستخدامات الدرامية المختلفة للأصوات الآتية:

صوت أقدام - فتح وغلق باب - طلق ناري - قطار سكك حديدية - باخرة - بكاء - ضحكات - نباح كلب - مواء قطة.

ثانيا: أجب عن أحد السؤالين الاثنين:

(الدرجة من ١٥)

(أ) الموسيقى من الفنون المسموعة.

تكلم عن أحدى المقطوعات الموسيقية التي أثرت فيك مع ذكر الآلات الموسيقية التي استخدمت فيها.

(ب) اذا كنت تقف وسط الصحراء وتتوقع حدوث كارثة طبيعية في هذا المكان.

فما هي الأصوات التي يمكن ان تسمعها في ذلك الوقت مع تحديد نوع الكارثة.

ثالثا:

(الدرجة ٥ من ١٥)

ماذا أفاد التطور التكنولوجي في الأجهزة الصوتية وتأثير ذلك على السمع.

أذكر بعض هذه الأجهزة شارحا إحداها بالتفصيل.

مع أطيب التمنيات بالتوفيق

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما   الزمن : ساعتان

امتحان القبول، تخصص هندسة الصوت،
للعام الدراسى ٩٧/ ١٩٩٨

أجب عن خمسة فقط من الأسئلة :

١ـ اشرح مميزات وعيوب المجالات الآتية فى الحياة عامة وفى مجال تخصصك خاصة:

١ـ الكمبيوتر   ٢ـ الإنترنيت   ٣ـ الإذاعة   ٤ـ الفيلم السينمائى

٢ـ هل رأيت فيلما سينمائيا (أجنبيا أو عربيا) أكثر من مرة ـ ولماذا، مع ذكر أحد المشاهد ودور الصوت فيه بالتفصيل.

٣ـ كون مشهدا إذاعيا فى نصف صفحة باستخدام أصوات مرتبة للتعبير عن حالة فرح شديدة فى جو عام حزين.

٤ـ تحدث عن معرفتك بالآتى:

أـ الإيقاع   ب ـ الرتم   جـ ـ الكونشرتو   د ـ السيمفونية

٥. ما الفرق بين الموسيقى الشعبية والموسيقى العربية والموسيقى الكلاسيكية الغربية مع ذكر أمثلة أو نماذج استمعت إليها.

٦. في تاريخ السينما العالمية أو المصرية توجد أفلام يكون البطل فيها كفيف البصر. اشرح أهمية الصوت لهذه النوعية من الأفلام مع ذكر أمثلة من أفلام شاهدتها في حياتك.

٧. قل ماتعرفه عن الآتي:

دات - C. D - هاى فاى FM - AM - درلبي.

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسي ٩٨/١٩٩٩م

قسم هندسة الصوت

أجب عن الآسئلة الآتية :

أولاً:ـ تكلم عن أهمية الصوت فى حياة الإنسان فيما لا يقل عن ثلاثين سطراً.

ثانيا:ـ بعد قراءتك للحدث التالى عبر عنه بواسطة الأصوات المختلفة دون استخدام الكلمات المنطوقة «الحوار».

الضباط المزيفون بعد ضبطهم:

كمين مزيف يهاجم المواطنين بالطرق السريعة

كتب أحمد عبد الكريم:

انتحل خمسة أشخاص صفة ضباط مباحث وجنود شرطة وارتدى أحدهم الزى العسكرى.. قام افراد العصابة بالاستيلاء على أموال بعض المواطنين بعد تفتيشهم بحجة أنهم يحملون أسلحة أو مخدرات.. فوجئ المجنى عليهم بعد انصرافهم بسرقة أموالهم.

تلقى اللواء مساعد وزير الداخلية لأمن القليوبية عدة بلاغات من المجنى عليهم ومن بينهم تاجر طيور استوقفه المتهمون بالطريق السريع اثناء ذهابه لشراء طيور من بنها.. اكتشف بعد تركهم بأنهم استولوا منه على ١٥٠٠ جنيه.. ومن عبد الغنى اسماعيل خميس (٣١ سنة) مزارع على مبلغ ٥٠٠ جنيه ومن شحاته محمود محمد (٦٠ سنة) بالمعاش على مبلغ ١٥٠٠ جنيه.

دلت تحريات اللواء مدير المباحث والعميد رئيس المباحث ان المتهمين الخمسة ينتحلون صفة ضباط ورجال شرطة سريين.

تمكن رئيس مباحث قسم قليوب ومعاونه من ضبط المتهمين متلبسين في احد الاكمنة الوهمية يستوقفون سيارة ويحاولون تفتيش صاحبها.. احالهم اللواء نائب مدير الامن لقطاع الجنوب إلى النيابة التى أمرت بحبسهم.

خامسا: تخصصى
الرسوم المتحركة
وهندسة المناظر السينمائية

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
المرحلة الأولى لعام ٩٠/ ١٩٩١.سبتمبر
قسم: الرسوم المتحركة

الزمن : أربع ساعات

ارسم بالقلم الرصاص المجموعة التى أمامك مبينا فيه مناطق الظل والنور وعلاقة نسب المجسمات كل منها بالآخر وخامة كل منها فى تكوين داخل اطار حدود اللوحة .

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

قسم الرسوم المتحركة

امتحان القبول للعام الدراسي ٩٨/ ٩٩
للمتقدمين لقسم : الرسوم المتحركة

الزمن : ثلاث ساعات

الموضوع :

ارسم غرفتك الخاصة بمنزلك بالحالة التى هى عليها الآن دارساً إياها بالقلم الرصاص.

امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما
المرحلة الأولى لعام ١٩٩١/٩٠ - سبتمبر
قسم: هندسة المناظر السينمائية

الزمن : أربع ساعات

أمامك مجموعة من المجسمات والمطلوب رسمها بالقلم الرصاص. على أن يراعى الآتى:

١ ـ تحقيق الاحساس بالمنظور.

٢ـ اظهار الاحساس بالظل والنور لتأكيد الأبعاد.

٣ـ اظهار الاختلاف في الخامات للمجسمات.

٤ـ النسبة والتناسب بين المجسمات المختلفة.

٥ـ ان يشغل التكوين حيزا مناسبا من الورقة البيضاء التى أمامك.

٦ـ اظهار التفاصيل الدقيقة للعناصر والمجسمات.

٧ـ دراسة قطعة القماش وتحقيق الظلال الذاتية والمرتمية عليها وعلاقتها بمجموعة المجسمات.

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسي
١٩٩٨/٩٧
التخصص لقسمي هندسة المناظر والرسوم المتحركة

الزمن : ثلاث ساعات

حضر أحد الطلاب من الأرياف ليستكمل دراسته بالقاهرة.. ووقع اختياره على موقع يسكن به فى حجرة صغيرة فوق سطح بإحدى العمارات بميدان التحرير..

أرسم منظراً يظهر الحجرة والجو المحيط بها مبيناً موقعها من السطح.. مع إظهار الخلفيات المحيطة بالموقع.. وإيضاح العناصر الموجودة بالسطح والمحيطة بالحجرة والخامات المستخدمة المبنية منها الحجرة مثل الخشب أو الطوب أو الحجر أو خلافه مع استخدام القلم الرصاص..

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسي ٩٩/٩٨

قسم هندسة المناظر

الزمن : ثلاث ساعات

بنى أحد الصيادين مكانا يعيش فيه من الاخشاب القديمة والصناديق بالخشبية والبوص وبعض المواد الموجودة على الشاطئ.

ارسم بالقلم الرصاص هذا المكان مبيناً موقع هذا الكوخ من الشاطئ وطبيعته والخلفية المحيطة به.

الانتقال إلى امتحان الورشة الإبداعية

كانت هذه نماذج لاختبارات القبول في المرحلة الأولى، ليلتحق من ينجحون فيها بمختبر الورشة الإبداعية، كمرحلة ثانية وأخيرة، وهي التي تبدأ فيها التجربة المعقدة والثرية في آن واحد، حيث توفر الأساتذة على ابتكار برامج مبهرة لتحقيق مختبر هذه الورشة الإبداعية، والهدف منها، بما يجعلنا نزعم بكل الثقة أننا أصبحنا أصحاب تجربة ريادية، وكانت هذه السطور - د. مدكور ثابت - يفخر بإسهاماته فيها. هذا الا أن ثراء هذه البرامج واتساعها وتعقدها لايسمح بإيرادها أو الحديث عنها في هذا المجال، إذ لا يكفيها أقل من كتاب مستقل، لكن ما يمكن تقريره الآن حول برمجتها أن أساتذة التخصصات السينمائية قد برعوا في إجراء التجربة، جنبا إلى جنب مع أساتذة التخصصات المساندة مثل: التذوق الموسيقي، والتشكيلي، والتحليل النفسي، وحيث كانت نسبة الدرجات التي يحصل عليها الطالب موزعة على كل ذلك، ليكون مجموع درجته شاملا في التعبير عن قدراته الابداعية جنبا إلى جنب قدراته في التذوق الفني، ومن ثم يكون ذلك هو العنصر الحاسم لدى الاساتذة عبر مناقشتهم في تقييم الناجحين وترتيب أولويات قبولهم، كل في تخصصه.

.. هل من تقييم مستقبلي للتجربة؟

أما عن عملية التقييم لهذه التجربة في امتحانات القبول فلا يمكننا الاكتفاء بمناقشة وتحليل النماذج النظرية وسبل اجرائها فقط، أو مجرد رصد أوجه القصور في بعض (أو حتى كل) تطبيقات الاساتذة والمسئولين عن تحقيقها، وانما هي عملية

تقييم مرهونة كذلك بنتائج ما تفرزه ألتجربة من نوعية السينمائيين الجدد الذين سبق اختبارهم وقبولهم لدراسة التخصصات الفيلمية وفق هذه النماذج من اختبارات القدرات مرورا بتجربة اختبار الورشة الابداعية منذ بدايتها مع مطلع التسعينيات عندما اصدر الدكتور (فوزى فهمى) قرارات العمل باللوائح المنظمة لها. أى أن أمر التقييم فى هذه الحالة يصبح اكتماله قيد التقييم النقدى لابداعات المستقبل السينمائى فى مصر.. والذى يحق له - فى حينها - أن يعدل مسار أى تفكير نظرى فى مناهج هذه الامتحانات وما يتبعها من تنظيمات.. فالى المستقبل اذن، دون أن نلتفت عن التاريخ.. طالما أن دراسة ما فات لابد أن يسهم فى تطوير ما هو آت..

فى التعريف بالمؤلف

١. من مراهنات الصبا:

مدكور ثابت

بقلم: خيرى شلبى

فى أواسط الستينيات كان مدكور ثابت معلما بارزا من معالم القاهرة مثل تمثال مسيس وباب الحديد والقلعة وحى الحسين، وجاء علينا حين من الدهر كنا نمر على مدكور ثابت فى مكانه كطقس يومى لابد من أدائه كفروض الصلاة والزكاة والحج إلى بيت الله الحرام، ولم يكن له مكان ثابت مع ذلك، فهو إما فى مقهى ريش، وأما فى مقهى سوق الحميدية فى الدور العلوى، أو فى اتيليه القاهرة أو فى أى مقهى من المقاهى الشعبية فى حى باب اللوق، أو مقهى الفيشاوى فى الحسين، وأينما كان، فان صوته يبلغنا عن بعد، فربما نكون فى سوق الحميدية ونسمع صوته يتكلم فى حى الحسين، فنشد الرحال إليه فى الحال طمعا فى لحظة من الأنس والمودة والصفاء.

صوت مدكور ثابت لابد أن يبلغك مهما كنت بعيدا، فهو يتكلم بحماسة شديدة، وانفعال صادق، يتكلم بملء شعوره، فى طلاقة تليق بكبار المتحدثين وعظماء المفكرين أصحاب النظريات الفلسفية. وسواء وافقته أم لم توافقه، اتفقت معه فى الرأى

- مقال منشور بجريدة «الدستور» المصرية، فى ١١ سبتمبر عام ١٩٩٦م.

أو اختلفت فانك لابد أن تحبه، وتنصت إليه بشغف كبير. ولو تمعنت فى كلامه فستجد فيه إلماما كبيرا بنظريات السينما العالمية، والشروط الفنية الصارمة التى يجب ان تتوافر فى الفيلم الناجح، وافتقاد هذه الشروط فى أفلامنا المصرية المتدنية، وعلاقة الواقع بالخيال والحدود الفاصلة بين الخيال الابداعى والشطط وكيفية اختيار الزاوية النافذة لرؤية الواقع المصرى على حقيقته.. الخ الخ.

أنت تحبه كلما احتد وانبرى، حيث يشعل السيجارة من السيجارة ويبدو التشقق والجفاف والازرقاق فى شفتيه من فرط الانفعال والتدخين كما خيل الينا فى حين لم نكن نعرف. ولا هو أيضا. أنه مجهد القلب، وأنه لا يجب أن ينفعل ربع هذا الانفعال، لكنه فى عز الانفعال الجاد، والاحتداد، ينفجر ضاحكا فكأن قالبا من السكر يتفتت فى حنكه الواسع، والفلج بين السنتين الأ ماميتين فى الفك العلوى يضفى على شكله روح طفل نبتت أسنانه مبكرا. يهتز جسده القصير المدكوك، ويشرق وجهه الصعيدى الأسمر، يذكرني بخالى عبدالسلام أبو سليمة الأسطى فى ماكينة الطحين، الخالق الناطق هو، يذكرنى بشخصية عبد الهادى فى رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى، يذكرنى بريشة أفندى مدرس اللغة العربية الذى لولا بلاغته وتبحره فى فقه اللغة وقدرته على التوصيل ما أحببنا اللغة العربية وعشقنا فنونها وآدابها، يذكرنى بسمكرى فى بلدنا اسمه عبد المنعم العقدة كان بارعا فى شيلين براعة مذهلة: تسليك ولحام بوابير الجاز والكلام الحكيم المفحم، يذكرنى بصور كثيرة شديدة الحميمية قوية الرسوخ فى النفس.

لهذا أحببت مدكور ثابت كأحد أقاربى الأعزاء. وأغلب اليقين أنه تمتع بنفس الدرجة من الحب لدى الكثيرين من أبناء جيلنا، وكذا نطق الآمال العريضة فى شخصه كمخرج سينمائى سيغير من مسيرة السينما المصرية فى قابل الأيام.

الملف الأزرق الشهير الذى كان مفرودا أمامه دائما لا يغيب عن بالى، فى الغالب يحتوى على مشروع سيناريو يواصل الكتابة فيه ليقوم باخراجه. ولقد ظللنا لسنوات طويلة ننتظر فيلما عظيما فى ضمير الغيب من اخراج مدكور ثابت، فى أثناء ذلك كان حماس الشباب يقسو بنا على الكثيرين لمجرد أنهم أخفقوا فى عمل أوحتى فى

جزء من عمل كل الكثيرين منا كانوا مستعدين لأن يتقبلوا من مدكور أي عمل، نظرا للثقة في أنه يحتوي على مضمون جيد سواء كان فنيا أو انسانيا . ولهذا تقبلنا منه فيلما لعل اسمه - ان لم تخنني الذاكرة - الولد الغبي، كما تقبلنا فكرة أن يخرج ثلث فيلم بعنوان «صور ممنوعة» بالاشتراك مع أشرف فهمي ومحمد عبدالعزيز، ايمانا منا بأن الموهوبين دائما محاطون بسوء الحظ لكنه كان موفقا في أفلام تسجيلية مثل فيلم «ثورة المكن» وفيلم «السماكين في قطر» - وبقي المشروع السينمائي لمدكور ثابت مؤجلا من جانبه، متوقعا من جانبنا طوال سنوات الصبا والشباب وحتى الكهولة، إلى أن غافلنا واختفى، لنعلم بعد حين أنه قد حصل على درجة الدكتوراه وأصبح أستاذا مرموقا بمعهد السينما. وأصبح يستخدم سحره الشخصي الفاتن في السيطرة على قلوب وعقول تلاميذه الكثيرين الذين أصبحوا ينافسوننا في حبه، بل استولوا عليه تماما حتى بعد أن أصبح مسئولا عن المركز القومي للسينما يمسك بيده مفاتيح الذاكرة السينمائية.

وحين قرأت مؤخرا رسالتيه للماجستير والدكتوراه بعد نشرهما في كتابين عظيمين، وجدتني أصيح في صورته الماثلة أمامي: «دانت مكار مكر يا مدكور». لقد اتضح لي أنه طوال سنوات الصبا كان يتدرب فينا على الفكر النظري، وأن موهبته الأصلية علمية أكاديمية في أساسها، الدليل على أن رسالته للدكتوراه (النظرية والابداع) - بحجمها الضخم - فيها جهد نظري وتحليلي جدير بالاحترام.

حقا ترى هل انمحت شخصية المخرج تحت طغيان شخصية المفكر النظري والاستاذ؟ أيا ما كان الأمر فنحن الكاسبون لأن شخصية المخرج التي كنا ننتظرها أصبحت عشرات من المخرجين الموهوبين تلقوا العلم على يد هذا المتكلم الجميل اصيل.

خيري شلبي

١٩٩٦م

المخرج والكاتب السينمائى الدكتور / مدكور ثابت.

• أستاذ بقسم الإخراج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة، وقد ظل رئيسا للمركز القومى للسينما فى مصر منذ يونيه ١٩٩٣ حتى أكتوبر ١٩٩٩ . ويشغل حاليا منصب رئيس الرقابة على المصنفات الفنية فى مصر.

• من مواليد قرية كوم أشقاو بطما / سوهاج فى ١٩٤٥/٩/٣٠ ، وتلقى مراحل تعليمه بشبرا فى القاهرة.

• تخرج ضمن الرعيل الأول من المعهد العالى للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيو ١٩٦٥ ، وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، فعين معيدا بالمعهد فى يناير ١٩٦٦ ، ثم مدرسا فى مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد.

• يتولى تدريس مواد: تاريخ السينما العالمية، وبناء السيناريو، وحرفية الإخراج السينمائى، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمى الإخراج والسيناريو، وأستاذ الورشة الإبداعية فى الإخراج السينمائى، وحلقة أبحاث قمم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا، كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه فى جميع تخصصات المعهد.

• كان عضوا بارزا فى حركة السينمائيين الشبان بمصر فى الستينيات.

• كتب وأخرج أول أفلامه «ثورة المكن» فى يونيو ١٩٦٧، وحصل على الجائزة الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الإسكندرية ١٩٦٩، كما حاز شهادات التقدير فى العديد من المهرجانات العالمية.

• فى أغسطس ١٩٦٩ بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجريبية، فكتب وأخرج «حكاية الأصل والصورة» فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة» (٦٠ دقيقة) والذى عرض الجزء الثالث من فيلم «صور ممنوعة» كأول فيلم روائى للمخرجين الثلاثة الجدد حينئذ: أشرف فهمى، محمد عبد العزيز، مدكور ثابت، فتم اختياره للاشتراك فى مهرجان كارلو فيفارى السينمائى الدولى ١٩٧٢.

• عمل مراسلا حربيا سينمائيا على طول جبهة القتال فى فترة حرب الاستنزاف، أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى أكتوبر ١٩٧٣.

• فى ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدى «الولد الغبى» بطولة محمد عوض وناهد شريف وصلاح قابيل واعتبره درسا قاسيا فى التنازلات الفنية، فركز على كتابة وإخراج الأفلام التسجيلية، ومن أهم أفلامه: على أرض سيناء (١٩٧٥)، الشمندورة والتمساح (١٩٨٠) وفيلمه الكبيرين السماكين فى قطر (٦٠ دقيقة ـ ١٩٨٥) ومذكرات بدر ٣ (١٩٩٢/٨٩) وسلسلة أفلام تطوير الرى فى مصر (تعليمية)، وسحر الوثائق - فى تاريخ مصر من نهاية القرن الـ ١٩ حتى نهاية القرن الـ ٢٠ (١٩٩٨ ـ ١٣٥ دقيقة).

• فى ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كرتون للأطفال هى: (الحوت، الأرقام، الفم) وفى ١٩٩١/٩٠ مقررا للجنتين التأسيسيتين لمناهج شعبتى السيناريو والاخراج السينمائى بالمعهد العالى لفنون الطفل، وعضوا بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد، كما اختير عضوا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان القاهرة الدولى لسينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢).

• شارك لسنوات عديدة فى لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة، واللجنة العليا للمهرجانات.. الخ، كما يتم اختياره

لعضوية لجان تحكيم جوائز السينما، وجائزة الدولة التشجيعية في السينما وقد ساهم في التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات.

• رأس وفد مصر ومثل مصر في العديد من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية.

• تم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية في مهرجان فريبورج السينمائي الدولي بسويسرا في مارس ١٩٩٦م. وشارك في عضوية لجنة تحكيم مهرجان باليزو الدولي الثالث عشر للفيلم العلمي بفرنسا عام ١٩٩٧ وتم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية في مهرجان أزمير السينمائي بتركيا عام ١٩٩٨.

• دأبت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بخبراته في التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية، كما يستعان به كخبير قضائي للفصل في المنازعات السينمائية التي تنظر أمام المحاكم المصرية.

• تولى العمل «مقرر لجنة تطبيق اللوائح الجامعية بأكاديمية الفنون».

• عمل كخبير استشارى في لجان قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائي والتليفزيوني.

• كتب ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة في علم الجمال السينمائي، والسينما المعاصرة، والفيلم التجريبي، كما عمل مديرا لتحرير فصلية «الفن المعاصر» التي كانت تصدرها أكاديمية الفنون ورئيسا لتحرير «دراسات سينمائية» التي أصدرها المعهد العالي للسينما.

• صدرت من تأليفه عدة كتب: «النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي» (عام ١٩٩٣م) و«الكسر النسبي في الإيهام السينمائي» (عام ١٩٩٤م) والفنان السينمائي (١٩٩٧) وكتاب «ثلج فوق صدور ساخنة» (١٩٩٧) وهو سيناريو سينمائي صدر ككتاب قبل أن ينتج سينمائيا.

• تولى تطوير وتكثيف أنشطة المركز القومي للسينما في الإنتاج والثقافة السينمائية وأهمها تأسيس ونشر إنتاج المخرجين والسينمائيين الجدد ضمن ما أشرف على إنتاجه من أفلام قاربت المائة فيلم (تسجيلي وقصير) مع تنظيم «أسابيع الأفلام التسجيلية

الفهرس

مشاهدة الأفلام.. لعبة؟ ٧

الحاجة إلى التلقى/ اللعبة ١٣

إجراء اللعبة ـ بصناعة وسائل التأثير الدرامي في السيناريو ١٩

قانون اللعبة: جوهره في لعبة التوقيت ٤١

مخاطر تقنين الألعاب الدرامية.. في سيادة السينمائي بالجملة ٨١

ملحق خاص ـ نماذج اختبارات القبول للمعهد العالي للسينما بمصر ١١٧

أولا: امتحان ما قبل التخصصات الثقافية الفنية العامة واللغات وتذوق سينمائي ١٢٣

أكاديمية الفنون المعهد العالي للسينما امتحان القبول للعام الدراسي ٩٨/ ٩٩

الثقافة العامة واللغات ١٥٩

ثانياً: تخصصات إخراج سيناريو/ مونتاج/ انتاج ١٧٧

ثالثاً: تخصص التصوير السينمائي ٢١١

رابعاً: تخصص هندسة الصوت ٢٣٩

خامساً: تخصص الرسوم المتحركة وهندسة المناظر السينمائية ٢٥٩

الإنتقال إلى إمتحان الورشة الإبداعية ٢٦٦

في التعريف بالمؤلف ـ ١ ـ من مراهقات الصبا ٢٦٩

المخرج والكاتب السينمائي الدكتور/ مدكور ثابت ٢٧٣

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٩٩٤٠ /٢٠٠١

I.S.B.N 977-01-7247-2



مهرجان القراءة للجميع
٢٠٠١
مكتبة الأسرة
ألعاب الدراما السينمائية
د. مدكور ثابت
الأعمال الخاصة
الهيئة المصرية العامة للكتاب